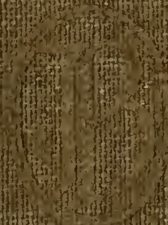
ALTHOLLÄNDISCHE GENREMALER



Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/handzeichnungena00bode

Handzeichnungen Altholländischer Genremaler

Herausgegeben und eingeleitet von

Wilhelm Bode

Mit Text von

Wilhelm R. Valentiner



Verlegt bei Julius Bard / Berlin 1907

Die Wiedergabe der Handzeichnungen erfolgte mit Förderung des Königlichen Kupferstichkabinetts zu Berlin und der Sammlung Albertina zu Wien in der Hofkunstanstalt Albert Frisch, den Druck besorgten Imberg & Lefson, die künstlerische Ausstattung E. R. Weiss, sämtlich zu Berlin. Gleichzeitig mit der wohlfeilen Ausgabe wurde eine einmalige Luxusausgabe in 50 Exemplaren auf van Gelder-Bütten — die Bilder auf Kaiserliches Japanpapier — abgezogen, in Ganzleder gebunden und handschriftlich numeriert

THE GETTY CENTER
LIBRARY

Der Genuss an Entwürfen setzt die Kenntnis der vollendeten Werke voraus. Es ist also ein Zeichen zunehmender künstlerischer Kultur, wenn sich das allgemeine Interesse — wie den Briefen und Tagebuchblättern unserer grossen Dichter — den Zeichnungen bedeutender Künstler zuwendet. Schon früh interessierten sich die Sammler für die Zeichnungen der alten holländischen Meister; ja diese sind sogar schon von ihren Zeitgenossen gesammelt worden. Die Kunstfreunde Althollands pflegten ihr Album zu haben, grad wie bei uns zu Grossmutters Zeiten die jungen Damen, und für dieses bestellten sie bei befreundeten oder von ihnen bevorzugten Künstlern Zeichnungen und Aquarelle, die womöglich mit einem Vers'chen oder einer kurzen Sentenz begleitet sein mussten. Während Vornehme und Gelehrte noch kalte Allegorien und klassische Motive verlangten, bevorzugte das Volk einfache Szenen aus dem heimatlichen Leben, wie sie sich auf der Strasse, auf dem Feld und am Strand alltäglich vor dem Beschauer abspielten. Schon die ersten Künstler, die nach dem Abschluss des Freiheitskampfes dem mächtig erwachten Nationalgefühl auch in der Kunst einen eigenartigen Ausdruck zu geben suchten und dadurch den Grund zu der selbständigen holländischen Malerei legten, haben mit besonderer Vorliebe solche Darstellungen aus dem Volksleben inmitten der heimischen Landschaft in zahlreichen kleinen, sauberen, meist leicht aquarellierten Zeichnungen abgeschildert. Kamen sie doch damit auch dem Geschmack und Verlangen des grossen Publikums entgegen, das für wenige Gulden sich eine Folge der Jahreszeiten oder Monate von einem Hendrick Avercamp oder Interieurs mit Szenen aus dem Volksleben von Adriaen van der Venne, Pieter Quast, Willem Buytewech u. a. erwerben wollte. Diese mussten sauber ausgeführt, klar und verständlich sein, denn das Gegenständliche interessierte auch damals in einer in der Kunstempfindung unserem Zeitalter so sehr überlegenen Zeit die grosse Masse der Kunstfreunde weit mehr als die Kunst an sich. So ist es auch geblieben, selbst durch die Zeit der herrlichen Blüte der holländischen Malerei: die sauberen Aquarelle eines Adriaen van Ostade und eines Cornelis Dusart, die durchgeführten Zeichnungen eines Cornelis Visscher und wie sie alle heissen, waren das, was man damals für das Album, für die Mappe mit Zeichnungen suchte und kaufte. Anders heutzutage. Wo das Kunstverständnis nicht auf der Oberfläche bleibt, werden die Werke derVergangenheit mit modernem Empfinden bemessen. Wir

bevorzugen gerade die flüchtigen Zeichnungen der alten Holländer, lieben ihre leichten Skizzen, weil unser Auge flüchtiger Impressionen bedarf, weil ihr starker persönlicher Gehalt unseren von konventioneller Schönheit übersättigten Sinn erfrischt. Das Gesehene ist fliessend und andeutend festgehalten, der Künstler redet unmittelbar mit stärkerer Betonung als in durchgeführten Kompositionen, wo oft das erste Empfinden im Nachdenken der Arbeit getrübt wird. Wie eine durchdachte, wohlgebaute Rede ist das Bild, die Skizze wie ein heftiges Reden in zerrissenen Sätzen, vom Künstler im Ringen mit der Natur hervorgebracht. Da zeigt er offener und unüberlegter sein wahres Wesen; alles Kleinliche und Starke tritt übertrieben gross heraus. Vielleicht ist das Spiegelbild, das erscheint, verschoben. Uns genügt es, die Leidenschaft des momentanen Erlebens mitgeniessen zu können.

Suchen wir in den Zeichnungen die Empfindung des Augenblickes, so sagen sie uns nichts, wenn sie kühl und objektiv über die Gegenstände, so wie wir diese tasten, mit klarer Kontur und plastischer Modellierung berichten. So mochte es der altersschwachen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts gefallen. Wir nennen besser Zeichnung, wo die Anschauung statt der Vorstellung von der Aussenwelt herrscht, wo die wirkliche Gestalt der Dinge durch Licht und Farbe gebrochen und umhüllt ist und unsere Phantasie wie in der Natur die Form der Dinge gestalten muss. So fragen wir nach den Zeichnungen der grossen Maler, die uns das Sehen neu gelehrt haben. Aber wir werden enttäuscht. Nur wenig ist von ihnen erhalten, fast nichts von Velasquez, Tizian, Frans Hals und Vermeer — den einen, Rembrandt ausgenommen, den die Fülle neuen Inhaltes mehr als die anderen bedrängte und nicht genug Zeit liess, um alle Ideen in Gemälden auszuführen. — Vielleicht gewöhnten sich die anderen grossen Meister nicht gern an den trockenen, nur Linien bildenden Stift, der die Flüssigkeit ihres Pinselstriches gefährdet hätte. Bei unserer Auswahl holländischer Genrezeichnungen fehlen also Meister, die man am ersten sucht. Ausser Frans Hals und dem Delftschen Vermeer auch Pieter de Hooch und vielleicht Jan Steen und Gabriel Metsu, da die ihnen zugeschriebenen Zeichnungen den Namen nur mit halbem Rechte tragen. Es muss auch vorausgeschickt werden, dass, nimmt man die Ostades, Terborch, ein paar Rembrandtschüler und einige hauptsächlich als Zeichner beschäftigte Künstler aus, die Zuweisungen der meisten übrigen nicht mit dem Namen bezeichneten Blätter an bestimmte Künstler vielfach unsicher sind

und man fast annehmen kann, dass die Zeichnungen, die unbekanntere Namen tragen, noch am richtigsten getauft sind.

Die Bewertung wird somit von grossen Namen unabhängig bleiben, man wird mehr darauf achten, wie hoch das allgemeine Niveau holländischer Zeichenkunst im siebzehnten Jahrhundert stand. W. B.

I

Besonders mag man sich wundern, wie weit die Künstler in der Fähigkeit, Bewegung darzustellen, gekommen waren, wie mannigfach ihre Mittel sind, mit denen sie Lichterscheinungen wiedergeben. Auf dem Gebiete der Lichtdarstellung lag von jeher, wie man weiss, die Stärke der holländischen Künstler; das Problem der Bewegungswiedergabe aber ergab sich ihnen zugleich mit einem zweckentsprechenden Verwerten des flüchtigen Materiales, mit dem sie die Skizzen ausführten.

Freilich tragen die Zeichnungen in der Lichtdarstellung die zeitlichen Bedingungen an sich. Das Licht ist durch starke Kontraste von Hell und Dunkel hervorgebracht, wobei das Dunkel im Verhältnis zum Hellen bei weitem überwiegt. Die Vorliebe der modernen Maler für eine im ganzen helle Fläche, in der die Schatten gering und blass sind, ist dem Geschmack der Barockmaler unverständlich; er betont vielmehr in der Farbe und im Verteilen der Schatten das Massige und wünscht im Verlangen nach einem starken Relief ein Vor- und Zurückspringen der einzelnen Bildteile. Schliesslich ist jede Art des Lichtdarstellens konventionell, die moderne nicht minder als die der Zeit Rembrandts. Der Künstler kann nicht mit den Lichtbüscheln der Sonne malen und muss bei dem höchst geringen Licht, welches sein weisser Malgrund oder seine Farbe ausströmt, durch optische Täuschungen wie durch Übertreiben der Schatten, Verkleinern der Lichtteile, Zerlegen der Farben, Betonen bestimmter Richtungen durch den Pinsel- oder Federstrich die Wirklichkeit zu ersetzen suchen. Nimmt man aber die barocke Auffassung als gegeben hin, so wird man gestehen müssen, dass die Künstler im Anwenden dieser Übertragungsmittel ausserordentlich mannigfaltig waren, dass sie oft die äussersten Konsequenzen in der Auflösung der Einzelform zu gunsten einer geschlossenen Lichtkomposition zogen.

Nach der Art ihrer Lichtbehandlung lassen sich die folgenden Zeichnungen gruppenweise zusammenfassen. Bei mehreren ist ein stark be-

leuchteter Lichtausschnitt in der Mitte von einer breiten Schattenmasse umgeben. Es ist die von Rembrandt her bekannte Weise, die durch ihn in der holländischen Kunst eine weite Verbreitung fand. Am primitivsten erscheint sie in den effektvollen Blättern von Cornelis Dusart (No. 27—29), in denen die kanalisierten Strahlen auf die Hauptperson fallen und ihr Tun nach allen Funktionen hin deutlich werden lassen. Rembrandt selbst stellt das Licht nie so absichtlich in den Dienst der Handlung. In dem mächtigen Entwurf mit den Frauen an der Haustür (No. 2) teilt der Schein das Dunkel ohne Rücksicht auf die Figuren, löst sie völlig auf oder lässt sie im Schatten versinken. Das atmosphärische Spiel, nicht die äusseren Vorgänge, sind bei ihm das Thema geworden. — Noch zwei Blätter zeigen ein ähnlich scharfes Sondern der Licht- und Schattenmassen, jedoch mit anderer Tendenz, die Leute an der See von Simon de Vlieger (No. 14) und die Komödianten von Terborch (No. 39). Beiden ist gemeinsam, dass der Schatten deutlicher den einzelnen Körper modelliert und konturiert, wie denn auch diese Blätter, mit den vorigen verglichen, eine ältere Stilstufe bezeichnen, in der das architektonische Gerüst und der Umriss der Gegenstände noch mehr betont wurde. Der Grund ist hell. Vor ihm baut sich eine dunkle, deutlich umrissene Schattenwand auf, die nun einzelne Teile hell hervorleuchten lässt und plastisch wirksam macht. Auch hier ist die Lichterscheinung Selbstzweck, nicht Mittel, um die Einzelfigur zu modellieren; das eine Mal sind es lange Figurenreihen vor Häusern, deren Schatten zu weichen Massen zusammenfliessen, das andere Mal ein paar grosse Gestalten, die gleichfalls eine einzige relieflose Schattenfläche bilden. Auf beiden Blättern ist mit Hilfe des Lichtes der Raum nach rückwärts gebildet, bei Terborch staffelförmig, wie auf der Bühne durch Kulissen, die sich von der einen Ecke nach der Tiefe zu vorschieben, bei de Vlieger im Sinne der Barockarchitektur, indem sich einzelne Glieder von vollem Licht getroffen vor flachen Schattenteilen mächtig herauswölben.

Bei diesen Darstellungen wirkt der Lichteinfall wie der plötzliche Sonnenglanz, der hinter dunklen Wolken stark hervorbricht und scharfe Grenzen zwischen hell und dunkel zieht. Bei anderen wird das Licht zu einem unruhigen Flackern; es scheint dem klaren, unbewölkten Sommerhimmel oder einer matten Leuchte, die den Innenraum spärlich erhellt, zu entströmen und schafft ein unstet wechselndes Spiel von Lichtfleckchen und Schattenrissen. Keine gleichmässig dunklen Wände vermögen aufzukommen, die Flächen sind zerteilt, die Konturen gebrochen und zerstückt. So hat Nicolaes Berchem (No. 48)

das Flimmern der italienischen Sonne so lebendig geschildert, dass es fast die Augen verwirrt. Auf dem Blatt Bramers (No. 46) tanzen die Lichter wie im Rhythmus mit der stürmischen Bewegung der Gestalten, und Nicolaes Maes (die Garnwicklerin; No. 18) und Terborch (der Knabe hinter dem Stuhl; No. 40) geben das Licht auf den Körpern fluoreszierend wieder und lassen es im Gesicht zu einem Glanz und Schatten vereinigenden, sanften Halbton zusammenfliessen, um hier eine ruhige Stelle zu eingehender Charakteristik zu gewinnen.

Während die bisher genannten Skizzen in breiten, mit dem Pinsel gefüllten Flächen angelegt sind, scheinen einige andere, von denen gleichfalls eine starke Lichtwirkung ausgeht, nichts als einfache Konturzeichnungen mit der üblichen der Rundung des Gegenstandes entsprechenden Modellierung zu sein. Doch sind sie mehr. Man betrachte etwa die Zeichnung Aelbert Cuyps (No. 50) oder die Jan Asselyns (No. 49). Beide Male steht eine Staffage bei Nachmittagssonne frei gegen den Himmel. Die Linien bezeichnen weniger die Kontur als die kurzen saftigen Schlagschatten, die sich bei diesem Sonnenstand in den Faltenzügen der Gewänder oder in dem Fell der Tiere bilden. Bei der Kuh Cuyps sind die kleinen Unebenheiten der Haut, die von der Sonne getroffen werden, viel mehr betont, als die durchgehenden Rundungen, die bei dieser Beleuchtung auch nur der Idee nach existieren, in Wirklichkeit aber sehr stark der Fläche genähert sind. Dadurch erklärt sich die erstaunliche Wirkung, mit der allein durch wenige dunkle Linien an einem einzigen Tier der Eindruck einer im Abendsonnenschein liegenden Landschaft erreicht ist.

Noch verwerteten die Holländer in anderer Weise Linienzüge, um Licht darzustellen. Dies zeigen die Blätter Buytewechs (No. 8—10) und die Metsu zugeschriebenen. (No. 33 und 34.) Vielleicht gingen die Künstler dabei von Beobachtungen aus, welche schon ältere Kupferstecher gemacht hatten, die durch stellenweise anschwellende Parallelkurven ein glitzerndes Fliessen des Lichtes, besonders an Gewändern, entstehen liessen. Die holländischen Meister des siebzehnten Jahrhunderts aber variierten und verfeinerten dieses Darstellungsmittel. Buytewech, der ältere, noch an deutliche Linien gewöhnte Künstler, verwendet zwar noch die Federzeichnung, deren Striche klar, fast verwandt denen des Grabstichels, erscheinen, aber die Parallelzüge sind kurz, häufig unterbrochen und verlaufen je nach der Stellung des einzelnen Gewandstückes bald vertikal, bald nach der Seite oder schräg

gegeneinander, der Art, dass das Licht an den Kostümen auf- und abwogt. Bei Metsu umgekehrt ist an der schrägen Parallelschraffierung durch das ganze Bild hindurch ohne Rücksicht auf den Verlauf der Falten festgehalten, aber er verwertet gemäss den Fortschritten der Zeit in der malerischen Auffassung ein weiches Material, schwarze Kreide, bei der die Linien mehr wie Bänder wirken. Die Schraffur ist fast zerrieben, und die Lichter, die durch weisse Töne verstärkt und von biegsamen Kurven begrenzt sind, rieseln langsam und silbern in Streifen herab.

An den Zielen vor allem, welche sich die niederländischen Künstler des siebzehnten Jahrhunderts steckten, kann man die Höhe ihres Kunstsinnes ermessen. Kein Gedanke mehr an das einfache Wiedergeben dessen, was man sah. Man suchte, was am schwersten war, zu fassen. Die Holländer wollten die Lichtbewegung, die unsichtbare Hülle, welche die Gegenstände umgibt, in das Bild übertragen. Die Vlamen schilderten eine Flüchtigkeit der Körperbewegung, der mit den Augen nur zu folgen sich der primitive Künstler gescheut hatte. Diese Ziele, so verschieden sie scheinen, lagen doch nahe beieinander, wie sie auch von zwei stammverwandten, benachbarten Völkern verfolgt wurden. Künstler, denen es gelingt, starke Bewegung, sei es die des Lichtes oder die der Körper darzustellen, sind meist grosse Koloristen, man denke an Grünewald oder Altdorfer, an Leonardo, Correggio oder die späten Venezianer. Denn Bewegung lässt sich nur mit Verzicht auf Einzelheiten durch eine Wiedergabe in Flächen mit nur andeutenden Konturen schildern, da in Wirklichkeit, je stärker die Bewegung ist, um so mehr verschwommene Flächenbilder an Stelle klarer Linien treten. Rubens und seine Genossen bedurften, um ihre wilden Aktionen überzeugend zu geben, notwendig der grossen Flächenwirkungen, mussten die Umrisse verlaufen lassen und eine breite, dekorative Technik anwenden. Auch die Holländer, denen es auf die Bewegung der Luft- und Lichthülle, nicht auf die der festen Körper ankam, bemühten sich um eine malerische Wiedergabe. Die Vlamen hafteten bei allem Sinn für das Malerische, ihrer Tradition und Anlage entsprechend, mehr als die Holländer an der Vorliebe für bestimmte plastische Formen und klare Konturen. Damit mag es zusammenhängen, dass sie sich mit der Darstellung bewegter Körper beschäftigten, bei der Form und Kontur deutlicher hervortreten muss, als bei körperlosen Dingen, als etwa bei atmosphärischen Erscheinungen. Die Holländer wieder, welche nur die unbewegte organische Natur wiedergeben

konnten, wussten diese ihre Anlage in dem Sinne auszunutzen, dass sie sich einen notwendigen, möglichst einfachen Schauplatz von festen Formen schufen, auf dem sie ihre ganze komplizierte Kunst im Erfassen unkörperlicher Erscheinungen entfalteten. Im Grund scheinen also bei beiden Völkern die Anlagen für malerische Darstellung und Bewegungscharakteristik gleich verteilt, nur treten die Vorzüge bei den Vlamen ersichtlicher nach der Seite der Bewegungswiedergabe, bei den Holländern nach der einer rein malerischen Naturauffassung hervor.

Die Anlagen beider Völker mischten sich ein einziges Mal in einer bedeutenden Künstlerpersönlichkeit, in Adriaen Brouwer, einem Vlamen von Geburt, der in Holland geschult wurde und bald in Haarlem, bald in Antwerpen tätig war. Er besass die holländische Kunst, die Bewegung der Atmosphäre darzustellen, verband sie aber mit dem vlämischen Geschick in der Wiedergabe stark bewegter Figuren. Damit kam er zu einer Auffassung, die mit der des modernen Impressionismus fast mehr Verwandtschaft hat als mit dem Stil seiner Zeit. Die in Bewegung dargestellte Figur erscheint nicht mehr als kompakte Masse, sondern als flüchtiges Wolkengebilde, bald konturlos, bald sich in breiten Flächen darbietend, verdichtet oder aufgelöst. Die Zeichnungen Brouwers haben das Aussehen, als seien sie in Sekunden entstanden. Dennoch ist der Kontur stets an der rechten Stelle aufgelöst, sind die Gesten nur da übertrieben, wo sie ein Ausfluss der stärksten Leidenschaft sind, ist nur das an sich schon Lächerliche stärker betont; zugleich verbindet sich mit der Mannigfaltigkeit der Gesamtbewegung eine treffsichere Charakteristik der einzelnen Typen. Es sind wilde Einfälle, Äusserungen eines heftigen Temperamentes, Federspiele voll Anmut und Kraft, neben denen selbst die Zeichnungen von Rubens und Rembrandt fast mühsam aussehen. Freilich bei diesem Vergleich erinnert man sich auch der Grenzen dieser wie aller impressionistischen Kunst. Es kann sich keine tiefe Weltanschauung bilden, wenn die Welt nur im Fluge gesehen wird; denn der Gehalt der Seele öffnet sich nur bei einem langsamen Vertiefen in das Wesen des Einzelnen. Auch kann der Humor, der für Brouwer Lebenselement war, in der bildenden Kunst nicht so umfassend wirken, wie die Leidenschaft und Tragik, in denen die Kunst des Rubens und Rembrandt wurzelte.

Wo man in Holland leidenschaftliche Bewegung unter den Genrebildern aus dem Bauernleben dargestellt findet, ist der Einfluss Brouwers

zu spüren, so bei Ostade (No. 19 und 20) und bei Egbert van Heemskerk (No. 26). Aber diese Meister haben ihre holländische Natur nicht verleugnen können. Das Leichte, Lustige vom Geist Brouwers ist schon bei Ostade verschwunden. Man sehe die Zeichnung mit den betrunkenen Bauern (No. 19). Wie eine Lawine stürzt die plumpe Masse der Gestalten übereinander her; die Technik besteht in Federstrichen, die dicht herunterprasseln, und durch dieses Regenwetter erscheinen grobe Fratzen, ein Knäuel von Armen und Beinen. In diesem Verhüllen der Dargestellten durch ein Gitter von Strichen, das bei Heemskerks Zeichnung wiederkehrt, äussert sich das holländische Empfinden, dem die Wiedergabe eines malerisch geschauten Luftraumes vor allem wichtig war.

Bei einem flüchtigen Blick auf die Zeichnungen fällt neben der mannigfaltigen Licht- und Bewegungsdarstellung ihre Farbigkeit auf. Vielleicht hängt es mit dem einfachen Natursinn der Holländer, dem alles Theoretisieren fremd ist, zusammen, dass sie in ihrer Kunst die Aussenwelt farbig sehen und nie zu einer abstrakten Linienkunst gekommen sind. In der graphischen Kunst haben sie bald an Stelle des klar zeichnenden Stiches die auf optische Fleckenwirkungen ausgehende Radierung gesetzt, und die Entwicklung dieser Radierung ging dahin, jeden Licht- und Farbeneffekt, soweit es mit schwarz und weiss nur möglich ist, auszudrücken. Vielleicht hätten die holländischen Künstler überhaupt nicht zu der Radierung als Ausdrucksmittel gegriffen — sind doch die Zeichnungen fast ausnahmslos farbig, und versuchten einige Maler, selbst die Radierung farbig zu gestalten —, wenn ihnen nicht in Rücksicht auf die dunstige Atmosphäre ihrer Heimat der Luftton für die Darstellung wichtiger erschienen wäre, als die darunter versteckten bunten Farben. Deutlicher als in den Radierungen drückt sich in den Zeichnungen, die in einem reicheren farbigen Material ausgeführt werden können, das Verhältnis der Künstler zu der farbigen Aussenwelt aus. Die Vorliebe für Zeicheninstrumente, die weiche, duftige Umrisse ziehen, das Gefallen an braunen und grauen Tönen und, soll eine starke Farbe mitsprechen, an Zinnoberrot fällt hier wie bei den holländischen Gemälden auf. Die reine Federzeichnung, die der linearen Kunst des sechzehnten Jahrhunderts entsprach, ist selten (Pieter Breughel, No. 3—5, und Adriaen Brouwer, No. 11 und 12), der Silberstift, den sich die primitiven Künstler für ihre minutiös genaue Arbeitsweise aussuchten, noch seltener. Lieber zeichnet man mit verschiedenen Arten von Kreide oder mildert die scharfen Umrisse der Federzeichnung durch Lavieren. Auch benutzt

man saftig und breitfliessende Federn, wie die aus Rohr geschnittenen. Da sich nun statt der feinen Linien streifig wirkende Striche ergeben, so erscheint die Zeichnung schon ohne füllende Pinseltöne farbiger als früher; denn bei breiten Strichen werden die Nuancen des braunen oder grauen Tones deutlicher als bei schmalen. Erst verhältnismässig spät, etwa seit den fünfziger Jahren, als sich der allgemeine Geschmack unter französischem Einfluss lebhafteren Farben zuwandte, tritt aus den braunen oder grauen Lavierungen noch ein starker roter Ton hervor. Da die Holländer die warmen Farben bevorzugten, so wählten sie als deren kräftigsten Ton ein Zinnober, das den braunen Grund, aus dem es sich entwickelte, übertönte. Das Rot erscheint in den Zeichnungen als Rötel, als rotbraune Ölkreide oder als rote Aquarellfarbe. Neben diesem Ton vermag in der guten Zeit eine gleich starke zweite Farbe nicht aufzukommen, von den Zeichnungen des frühen siebzehnten Jahrhunderts in der Art des Avercamp (No. 6) abgesehen, die eine eigentliche Farbenkomposition nicht haben, vielmehr aus älterer Zeit eine kindlich bunte Koloristik übernommen zeigen. Was diese Blätter entwicklungsgeschichtlich anziehend macht, ist der Kampf zwischen Ton und Lokalfarbe, der sich in ihnen abspielt und bisweilen schon zu gunsten des Tones endigt. Die Zeichnungen der entwickelten Kunst erscheinen beim ersten Anblick von einer einzigen Farbe beherrscht, in Wahrheit aber kommt ihre zurückhaltende und schöne Farbenharmonie dadurch zustande, dass dem Hauptton eine begleitende, nahezu komplementäre Farbe beigegeben ist. Ohne diesen würde das Auge, das nach einem Gegengewicht verlangt, nicht befriedigt werden. Häufig ist braun oder rotbraun mit blaugrau kombiniert, indem die Bisterzeichnung oder die Ölkreide mit Tusche übergangen ist, oder der Rötel wirkt in Gemeinschaft mit der Tusche oder mit der schwarzen Kreide. Als ergänzender Ton ist somit nie die genau entsprechende Komplementärfarbe gewählt, vielmehr ist der Gegensatz in der Farbenskala auf der einen oder anderen Seite jeweils um einen Ton verschoben. Bei einfachen Komplementärbildungen hätte Rot mit Grün, Braun mit Hellblau zusammengestellt werden müssen. Da das Auge vor jeder Farbe unwillkürlich auf die Gegenfarbe reagiert, so scheint es bei einer Zusammenstellung der Art zu ermüden; wirkliches Gefallen tritt nur ein, wenn das Farbengleichgewicht nur annähernd hergestellt ist.

II

Die hier gesammelten Zeichnungen vermögen die historische Entwicklung der Genremalerei in Holland einigermassen zu verdeutlichen.*)

Der erste selbständige Genremaler Hollands ist Pieter Breughel d. Ä., einer der bedeutendsten Charakterdarsteller der ganzen Kunstgeschichte, an Grösse unter den hier zu Wort kommenden Meistern nur mit Brouwer und Rembrandt vergleichbar. Er gehört noch dem an Kunsttheorien reichen sechzehnten Jahrhundert an, als die Niederländer bewusst im Sinne der italienischen Kunst zu stilisieren versuchten. Von Italien hält sich Breughel frei, aber in seinem linearen Stil vereinfacht er mehr als es je einer der anderen Niederländer getan hat, wie namentlich ein Vergleich seiner hier abgebildeten Blätter mit den übrigen aus dem folgenden Jahrhundert stammenden Zeichnungen dartun kann, in denen sich die Kunst der Natur viel getreuer anschliesst. Breughels Stil ist fast der des modernen Plakates, seine dekorativen, höchst einfachen Umrisse sind darauf berechnet, in starken Farben und grossen Flächen einheitlich ausgefüllt zu werden. Auch darin gehört er dem Jahrhundert des Humanismus an, dass er gern moralisiert, sich oft Allegorien oder wenigstens inhaltlich nicht leicht fassliche Geschichten ausdenkt. Mit der Begabung für eine abstrakte Linien- und Farbenkunst aber verbindet er einen erstaunlichen Wirklichkeitssinn; nach dieser Seite hin baute die Genrekunst des ganzen folgenden Jahrhunderts auf der seinen auf.

Die allgemeine Entwicklung, die Breughel allein während eines ganzen Zeitalters vertritt, treibt plötzlich nach den Befreiungskriegen eine Unzahl von Kleinmeistern hervor, die vor allem naiv und behaglich vom Volksleben zu erzählen wissen. Breughels zusammengehaltene Kraft zerteilt sich, aber die einzelnen Teile entwickeln neue Ideen. Fröhliche Beginner einer das ganze Volk gewinnenden neuen Kunst übernehmen Breughels Erzählerlust; seinen Humor, seine Fähigkeit, dramatisch darzustellen und prägnant den einzelnen zu charakterisieren, erbt Adriaen Brouwer. Zwischen diesen und Breughel schiebt sich die verwegene Kunst des Frans Hals. Schildern jene älteren Volkskünstler Massenszenen mit typischen Figuren, die mehr die Volksklasse als den Einzelnen charakterisieren, so kommt bei Frans Hals der Einzelne schon mehr zur Geltung. Er und seine Nachfolger

*) Eine eingehende Charakteristik der holländischen Genremalerei gibt W. Bode in „Rembrandt und seine Zeitgenossen". Leipzig 1906.

erzählen von den waffenfreudigen Bürgern, den Verteidigern des Landes, denen ein hohes Persönlichkeitsgefühl ins Gesicht geschrieben ist. Als Porträtist kommt Frans Hals zum Sittenbild. Er malt Bildnisse von den lustigen Burschen und Mädchen, die er in den Kneipen trifft, geht nun aber vom Porträt wieder zum Typus über, der bei der niedrigen Bildungsstufe seiner Modelle auch mehr interessieren muss. Auch in seinen Bildnissen wirkt noch das starke Gemeinsamkeitsgefühl, das sich in seinem Volke durch die Kriege gebildet hatte und sich in einer allen Dargestellten gemeinsamen Lebenslust und einem trotzig frischen Auftreten äussert. Es hätte ein stilleres Leben in einer ruhigeren Zeit dazu gehört, hätte er mehr als die Oberfläche, mehr als das Geniessen des Augenblickes begreifen und den innersten Charakter des Einzelnen ergründen sollen, wie es Rembrandt vorbehalten blieb.

So entwickelt sich aus seiner Schule — fast erscheint es wie ein Rückschritt — wieder ein szenisches Genrebild mit ganz allgemeinen Figurentypen. Nur der Inhalt ist gegen früher geändert. Statt der Bauern- und Handwerkergeschichten geben die Künstler Episoden aus dem Soldatenleben wieder. Unter diesen sehr wenig persönlichen Meistern ist wohl der geistreichste, besonders als Zeichner und Radierer hervorragende Künstler, Willem Buytewech, dessen behaglich geschildertes Interieur (No. 10) schon die Zeit Rembrandts ankündigt. Von dem Halbfigurenbild des Frans Hals, von dem selbst keine Zeichnung bekannt ist, kann man sich durch den lachenden Burschen im Fenster von Cornelis Visscher (No. 7) eine annähernde Vorstellung machen.

In der Formensprache geht von dem grossen Meister genialer Pinselführung auch Brouwer aus. Was den Inhalt seiner einzigartigen Kunst betrifft, so laufen in ihr die Fäden der ganzen bäuerlichen Genremalerei von Breughel bis zu Ostade und Steen zusammen. Ostade lässt sich erst ganz von Brouwer gefangen nehmen, findet aber dann seine Eigenart in der Schilderung einer etwas philisterhaften kleinbürgerlichen Welt. Jan Steen ahmt Brouwer viel weniger nach, aber hat mit ihm das wilde, ausgelassene Temperament gemein. Auch noch unter den Nachfolgern Ostades, besonders bei Dusart, wirkt der Geist Brouwers, mit dem Jan Steens vermischt, nach — zu einer Zeit, als im künstlerischen Stil die Auffassung des Frans Hals und Brouwer längst durch die Rembrandts verdrängt war.

In den dreissiger bis fünfziger Jahren, dem geistigen Höhepunkt der holländischen Malerei, tritt im Sittenbild, wie in der übrigen Kunst die Schilderung des Zuständlichen an die des Momentanen. Die Auffassung

wird innerlicher und individueller. Das Milieu bildet das gemütliche Leben des reichen verdienstlichen Bürgers, nicht mehr der Kriegsschauplatz mit seinen losen Gesellen. Rembrandt ist der grösste Vertreter dieser Anschauung. Sein Tiefsinn und sein Zug zum allgemein Menschlichen drängte ihn selbst immer wieder von der Darstellung der nichtssagenden Episode ab zum religiösen oder historischen Stoff. Aber seine Schüler sammelten seine flüchtig geäusserten Ideen eifrig auf und schufen daraus die gemütvollste Genrekunst aller Zeiten. Die grossen Sittenbildmaler Gerard Dou, Nicolaes Maes, Govert Flinck, Pieter de Hooch, Karel Fabritius und Jan Vermeer sind alle, wenn auch zum Teil mittelbar, aus Rembrandts Schule hervorgegangen und machten seine hohen Gedankengänge volkstümlich, indem sie über das gleichmässige Leben ihrer Umgebung mit treuem, engem Sinn und wahrer Hingebung berichteten. Einzelfiguren, besonders alte Leute, in denen sich das Leben freundlich spiegelt, werden seit Rembrandt immer von neuem zum Vorwurf genommen und mit aller Vertiefung in das Seelenleben des Modells geschildert.

Seit der Mitte des Jahrhunderts, als der Boden der Kultur am fruchtbarsten für eine üppige Entfaltung der Kunst war, wurde das Sittenbild auf eine breitere Basis gestellt. Jeder Volksstand sendet klassische Vertreter aus. Wird das Kleinbürgertum von Ostade und Steen, von Dusart und Brekelenkam bald derb, bald freundlich heiter verherrlicht, wechselt bei ihnen die Schilderung eines stürmischen Lebensgenusses mit der eines mühseligen Ringens um das tägliche Brot ab, so erzählen Pieter de Hooch, Jan Vermeer und Gabriel Metsu von den wohlsituierten bürgerlichen Kreisen, die ihr Leben mit mehr Behaglichkeit einrichten können, stiller arbeiten und stiller geniessen. Auch Terborch gehört in der ersten Zeit, in der er die schönsten Zeichnungen entwarf (z. B. No. 38 und 39), dieser Gruppe zu, später wird er mit einigen Schülern oder Anhängern wie Caspar Netscher, Franz von Mieris und Nicolaes Verkolje, der Maler der holländischen Aristokratie.

In den siebziger und achtziger Jahren wird die Auffassung dieser Meister die führende. In den Bildern rauscht es von Atlasroben und tönt es von liebenswürdigen Redensarten, die von reizenden Gesten begleitet werden, aber die Gesichter sind ausdruckslos und, was erzählt wird, streift an das Sentimentale. Indem sich die Künstler ihren hohen Mäcenen anpassen, wird ihre Kunst höfisch und im Sinn der von Frankreich importierten Lebensformen unpersönlich, nur noch ein Luxus für wenige Auserwählte.

Die holländische Genrekunst hatte somit im Laufe der Entwicklung jedes Mal die Volksklasse verherrlicht, welche sich führend als Trägerin der Kultur erwiesen hatte. Der erste grosse Meister, Pieter Breughel, schilderte das derbe Bauernvolk, seine ungebändigte physische Kraft, sein tölpelhaftes, dummpfiffiges Wesen. Nach den Befreiungskriegen — sie wirkten bezähmend und reinigend — stieg ein Bürgertum empor, das geistige Kraft mit tiefem Gemüt verband; ihm gehörte Rembrandt an. Kaum eine Generation später vergeudete das Volk, das zu Glück und Reichtum gekommen war, seinen geistigen Besitz. Es verkaufte den Aristokraten seines Landes die Kunst.

Dem alten Pieter Breughel gab sein Volk den Namen des „Bauernbreughel"; die letzte Berühmtheit der holländischen Kunst, Adriaen van der Werff, ein geistloser Pinselheld, liebte es, auf seinen Bildern den ihm verliehenen Titel „Chevalier" anzubringen.

Auch in der stilistischen Entwicklung reflektiert dieser Gesinnungswandel: Bei Breughel einfache grobe Umrisse, zur Zeit Rembrandts eine auf kraftvolle malerische Kontraste ausgehende Kunst, stark im Ton wie in den wenigen lebhaft hervorspringenden Einzelfarben, zuletzt — man sehe die Zeichnung Verkoljes — elegant geschwungene Linien und verblasene, aufgelichtete Farben.

Noch liessen wir eine Seitenströmung der holländischen Genremalerei unberücksichtigt. Die Kunst der in Italien lebenden Holländer und der Meister, in deren Werken sich die Sehnsucht nach Italien ausdrückte. Doch sind diese Maler nicht von der allgemeinen Entwicklung ausgeschlossen. Der früheren Zeit gehören die wilden, lustigen Kavalier- und Kneipszenen, wie die Leonard Bramers oder die Pieter van Laers (No. 47), einer späteren Epoche die ruhigen, friedlichen Landschaftsbilder (Jan Asselyn, No. 49, Aelbert Cuyp, No. 50) an, in denen nordische Figuren in einen heissen südlichen Himmel schauen oder doch von ihm träumen.

III

Als kleines, von vielen Seiten bedrohtes Volk, das sich selbst alles, sogar seinen Boden, dem es dem Meere abnahm, verdankt, erscheint das holländische mehr als manche grosse Nation als starke geschlossene Persönlichkeit. Der Ernst und das Phlegma, das den Ausländer merkwürdig berührt, ist dem Holländer wie ein Schutz gegeben, um seine Geistesgegenwart bei den Gefahren, die ihm die vordringliche Aussenwelt, das Meer und die Völker bringen, zu bewahren. Bei seiner Ruhe ist er wachsam und beobachtend und hegt in sich eine starke Leidenschaft, die mit Gewalt hervorbricht, wenn es an der Zeit ist. Es scheint, dass die Temperamente wie im einzelnen, so auch in der Volksseele nicht jedesmal einzeln vertreten sind, sondern sich je zwei von den vieren zusammenfinden, in diesem Fall das phlegmatische und das cholerische. Des Phlegma äussert sich in einer steifen und würdigen Haltung, in einem bedächtigen und selbstbewussten Benehmen. Tritt der Holländer aus seiner Ruhe heraus, so geschieht es leicht auf plumpe Weise, was den einheimischen Künstlern nie entgangen ist; die bärenhafte Ungeschicklichkeit wurde ihnen oft Anlass, zu humoristischen Darstellungen. Das Volk hat die Vorzüge und Schwächen eines alten Bauernstammes. Es ist derb und selbst roh, aber es hängt auch mit Liebe und Treue an seiner Heimat und seiner Familie, für die es mit Trotz unablässig und standhaft arbeitet. Kaum irgendwo ist Anhänglichkeit, Fleiss, Gemütlichkeit im Hause entwickelt wie in Holland; nirgends fasst man das Leben so einfach und wahr, so natürlich und illusionslos auf, noch sieht man die Wirklichkeit mit so klaren, durchdringenden Augen. So arm das Volk an Phantasie ist, so aufnahmefähig ist es für das Gute des Auslandes, so innerlich weiss es das Fremde zu verarbeiten, ohne auch nur ein Stückchen seiner Eigenart hinzugeben. Ungekünstelt und dankbar bewahrt es treu das Volkstum und seine guten, alten Sitten.

Diese Eigentümlichkeiten haben einen unbewussten Ausdruck in den Zeichnungen gefunden. Wie drollig ist das Phlegma der zwei Bauern Breughels geschildert, die mit verdriesslich gedrückten Gesichtern schwerfällig nebeneinander sitzen und sich besprechen (No. 4). Bei Dou's breitspurig frontal sitzender Frau (No. 15) ist der Gesichtsausdruck fast mythisch versteinert, und auf dem Aart van der Neer zugeschriebenen Eisbild (No. 42) gibt es einige sich komisch würdevoll benehmende Gruppen (der Herr und die Dame in breiter Rückansicht, geradlinig nebeneinander schreitend;

die zwei Männer, die im Gespräch stehen geblieben sind und mit bedeutenden Mienen gestikulieren), bei deren Charakteristik es dem Künstler kaum um Humor, nur um Darstellung des Gesehenen zu tun war. Im Gegensatz zu solcher Würde steht dann die Wildheit der Szenen Brouwers und Ostades, in denen sich die Gemüter vom Weine erhitzt zeigen. Das Ungeschlachte im Benehmen bei diesen und ähnlichen Situationen hat besonders Dusart humoristisch wiedergegeben, während es in Simon de Vliegers massig schweren Fischerfiguren (No. 14) in das Kolossale gesteigert ist: wie Felsblöcke schichten sich die starken, dunklen Körper vor der ruhigen Fläche des Wassers auf. Mit dem Vordrängen des Körperlichen wieder kontrastieren die liebenswürdigen Verklärungen des Familienlebens in den Zeichnungen Rembrandts, Buytewechs und Ostades, wo man der schweren Formen über dem seelischen Ausdruck völlig vergisst.

Ein Kunstforscher hat die Darstellung der Aufmerksamkeit sehr treffend als eines der Ziele der holländischen Kunst bezeichnet. Häufig spiegelt sich in den Gesichtern das Interesse am Beobachten, so in dem Maler auf der Zeichnung Pieter Breughels (No. 5), in dem rauchenden Kavalier, der Metsu zugeschrieben wird (No. 34), und dem Knaben hinter dem Stuhl von Terborch (No. 40). Einige Blätter, wie der Kavalier an der Eisbahn und die Komödianten auf dem Marktplatz von Terborch, die Frauen an der Tür von Rembrandt oder die Leute an der See von de Vlieger sind Bilder von aufmerksamen Zuschauern. Freilich sie sind auch mehr. Die grossen Augen des Knaben Terborchs träumen eher als dass sie beobachten; Rembrandts Frauen an der Tür, wie sie sich im Schatten dehnen und in den leeren, vom Licht durchtränkten Raum schauen, sind mehr als gewöhnliche Menschenkinder, und de Vliegers Szene hat einen fast heroischen Charakter. An solchen, den übrigen überlegenen Blättern lässt sich erkennen, nach welcher Seite hin die Phantasie der holländischen Künstler am stärksten tätig war. Das lineare Gefüge der Darstellungen gibt nicht mehr als reale Alltagsbilder. Verklärend wirkt allein die Art der Beleuchtung. Das ideale Streben der Künstler äussert sich also auf dem Gebiet, auf welchem, wie wir sahen, auch ihre grösste Fähigkeit im naturgetreuen Darstellen lag, auf dem der Lichtbewegung. Auch die grössten holländischen Meister, selbst Rembrandt und Vermeer, vermögen nicht sonderlich durch die lineare Komposition ihrer Bilder, durch den Vorwurf auf die Phantasie des Beschauers zu wirken. Aber auch der unbedeutendste holländische Maler besass noch die Kunst, sein Werk durch das Licht zu verklären.

Darum waren die Holländer besonders für die Genremalerei befähigt. Sie waren zu real, um sich Geschichten mit einer spannenden Handlung ausdenken zu können. Sie wussten nur die Motive aus ihrer Umwelt auszuwählen, diese Auswahl war bei ihrem einfachen Leben nicht gross. Mit der naiven Schilderung ihres eigenen Daseins aber gaben sie uns Nachgeborenen mehr, als wenn sie es den Malernovellisten des neunzehnten Jahrhunderts gleichgetan und eine aus Büchern zusammengebrachte Weisheit theatralisch vorgetragen hätten.

Erläuterungen

1. Rembrandt van Ryn / Mutter mit Kind

Frei und fürstlich, flüchtigen und sicheren Schrittes, eilt sie die Holzstiege herab, vielleicht um dem Vater das Kind, das sie aus der Wiege holte, zu bringen. Verstört schaut der kleine Bursche drein, den mütterliche Fürsorge begleitet; schlaftrunken klammert er sich an, macht sich schwer und lässt die Beine schlaff herunterhängen. Doch fühlt sie kaum die Last; nur leicht biegt sich der Oberkörper zurück, wenig senken sich die Kniee. Sie drückt die heisse Wange des Kindes fest an sich und gewährt ihm allen Schutz, den die Mutter geben kann.

Rembrandt war zu gross, um Genremaler zu sein, aber in den wenigen sittenbildlichen Darstellungen hat er das Beste gegeben, was die Holländer geben konnten: Augenblicksbilder aus seiner Häuslichkeit mit soviel Liebe gesehen, dass aus dem persönlichen Erleben ein allgemeiner Ausdruck menschlicher Empfindung wurde.

Die Zeichnung, im Jahre 1635 oder 1636 entstanden, ist wahrscheinlich eine Studie nach Saskia und ihrem ersten Knaben Rumbartus, dem Kinde, das auch das Modell für den Ganymed in Dresden und die bekannte Berliner Zeichnung mit dem ungezogenen Knaben abgab.

2. Rembrandt van Ryn / Frauen an der Tür

So verklärt und erhaben ist das dürftige Motiv aufgefasst, dass man meinen könnte, ein Werk aus Rembrandts Alter vor sich zu haben. Doch gehört der Entwurf der früheren Zeit seiner Entwicklung an (derselben Zeit wie das vorige Blatt), den Jahren des Überganges vom Jüngling zum Mann, als der Künstler wilde und bewegte Darstellungen schuf. Den Ausgleich zu den Stürmen, die damals sein Gemüt erregten, brachte das grosse junge Glück

seiner Häuslichkeit. So mischte sich bisweilen Ruhe und Strenge mit dem Streben nach mächtigen Wirkungen. Technik und Lichtführung sind voller Leidenschaft. Stark und tief sind die Federstriche in das Papier eingedrückt, und breit fliesst die füllende Farbe über die Fläche. Gewaltsam bricht das Licht durch die offene Tür herein, ringsum tiefen Schatten erzeugend. Dagegen eine fast heroische Haltung der Figuren, eine Steigerung der behaglichen Nachmittagsstimmung zu einem feierlichen Erlebnis. Es scheint, als seien die Gestalten aus dem Material gebildet, das sie umgibt, und alles Stoffliche wieder hat von seiner Härte verloren, so sehr ist es vom Lichte durchdrungen.

---

3. Pieter Breughel der Ältere / Hirte

Pieter Breughel, der so unübertrefflich im Erfassen komischen Gesichtsausdruckes und drolliger Situationen war, besitzt den Humor eines gesunden, starken Volkes, der frei von aller bewussten Satire ist und seine Kraft nur aus der Schilderung des Unauffälligen und Wirklichen schöpft. Sein Bestes lag nicht auf dem Gebiet des Grotesken, auf dem sich Leonardo oder Quinten Matsys bewegten, Vertreter einer raffinierten Kultur, die durch starke Übertreibungen auf überfeinerte Nerven wirkten und mit grösstem Scharfsinn Phantasiekombinationen lebensfähig zu machen suchten. Was Breughel gelegentlich in dieser Richtung (besonders in Allegorien) bildete, entbehrt des grossen Zuges seiner übrigen Schöpfungen.

Die vorliegende Zeichnung ist einer der im Masshalten grossen Umrisse des Künstlers, bei denen mit ein paar zarten Strichen genug an Ausdruck und Bewegung gegeben ist, um eine Komposition zu rechtfertigen. Es ist nichts an dem Hirten, das interessant wäre: er hat ein langweiliges Gesicht, keine aussergewöhnlich proportionierte Figur, ein schlichtes Kostüm (eine dicke Jacke und eine wetterfeste Kappe). Nur an wenigen Stellen ist die Charakteristik leise unterstrichen. Er macht ein Gesicht, als sei er im Stehen eingeschlafen. Dabei nehmen die Beine eine preciöse Schrittstellung ein, die wenig zu dem harmlosen Wesen passt. Nicht an sich, nur weil sie in weiten Schuhen stecken, wirken die Füsse übertrieben mager, und weil man sie mit den in bauschigen Ärmeln steckenden Armen vergleicht. Der Hut hat die weichen Rundungen der Gesichtsformen; wie er sich nach vorne wölbt, rollen sich die wolligen Haare nach hinten auf. Und merkwürdig kontrastieren Ober- und Unter-

körper der Gestalt. Der untere Teil lässt einen klugen Schleicher vermuten, aber der obere Teil bringt eine Enttäuschung: wie die Kappe in das Gesicht gerutscht ist und die plumpen Hände den Stock umklammern, bietet der Oberkörper ein Bild naiver Dummheit.

---

4. Pieter Breughel der Ältere / Zwei sitzende Bauern

Der vordere mit einem unglaublichen Kopf, dessen Plattheit die beschränkte Stirn des abgewandten Gesichtes ahnen lässt, frägt wohl seinen Nachbarn um Rat. Aber in seiner Ahnungslosigkeit merkt er nicht, dass er eine jener tragischen Typen neben sich hat, die durch prächtiges Äussere, durch üppiges Haar, wallenden Bart und schwer gebauten Kopf bedeutend wirken, aber erschrecken, wenn sie den Mund öffnen. Man sieht, wie sich die Gedanken in dem dicken Schädel langsam, fast schmerzhaft entwickeln, und erwartet, das Resultat des langen Bedenkens und Stirnerunzelns werde eine banale Bemerkung sein.

---

5. Pieter Breughel der Ältere / Maler und Kritiker

Auch hier macht ein Spiel von Ausdrucksgegensätzen den Inhalt der Komposition aus. Der Künstler ist griesgrämlich und verstimmt, weil er mit seinem Werke nicht zustande kommt, die Linien seines Gesichtes und der Haare sind verbogen und verzogen vor Grübelei; der Kritiker streckt ein verblüffend geradliniges Profil, eine glatte, verstandesklare Gesichtsfläche vor, hat die Kappe frech aufgestülpt, die beim Maler deprimiert herabgesunken ist, und lacht ironisch überlegen.

Man muss Breughel um der Tendenz der Darstellung willen bewundern. Denn über die Gegensätze zwischen Künstler und Kritiker setzt er sich nicht mit einem vernichtenden Urteil des Gegners hinweg, wie es Künstler gern in satirischen Bildern tun (auch von Rembrandt gibt es eine Zeichnung diesen Inhalts). Er steht über den Parteien, verlacht sie beide, ja vielleicht am meisten den Künstler, der sich so schnell das Spiel durch naseweise Kritiker verderben lässt.

6. Hendrick Avercamp / Krämer auf dem Eise

Avercamp ist der niederländische Ludwig Richter, als Holländer phantasieloser, doch auch die Wirklichkeit treuer und genauer abschreibend, bieder und beschränkt, vor allem erheiternd durch eine geschickte Zusammenstellung artiger Motive. Wie das Kind, das zuerst vor der Natur zeichnet, wählt er, was gegenständlich am meisten auffällt, ein Haus, eine Mühle, einen laublosen Baum, einen Wagen mit einem Pferd davor. Seine Kunst ist formal wie inhaltlich unerfahren und unerlebt; wie die ganze Malerei aus der Frühzeit des siebzehnten Jahrhunderts nur bestrebt, verständlich und vielleicht ergötzlich zu sein. Sie erfreut durch die Naivität, mit welcher der Vorgang auf die einfachste Art ohne Rücksicht auf eine eingehende Individualisierung klargestellt wird.

Der Augenpunkt ist hoch gewählt, damit sich vieles übersichtlich erzählen lasse, und auch die Farben haben vor allem den Zweck, die Gegenstände zu verdeutlichen. Im übrigen sind sie bunt und lustig ohne bewusste Komposition nebeneinandergesetzt. Nur darin zeigen sich die Anfänge der Tonmalerei, dass der Hintergrund ins Bräunliche übergeht. Selbst Pferdegeschirr und Schlitten, die sonst den Künstler reizten, seine Farbenfreude zu betätigen, sind in einen geschlossenen Ton gehüllt.

7. Cornelis Visscher / Lachender Bursche

Die holländischen Künstler suchten bei ihrer Fähigkeit für die Charakteristik des Einzelnen im Sittenbild häufig einen Anschluss an das Porträt, an das halbfigurige zumeist, bei dem sich die Blicke auf den Kopf, als den stärksten Sprecher des seelischen Ausdruckes, sammeln. Um diesen Bildausschnitt äusserlich zu motivieren, dachte man sich den Rahmen als Fenster oder liess den Dargestellten über die Untertür (die holländischen Haustüren waren meist in die Quere geteilt) lehnen. So auch hier. Das Momentane in Ausdruck und Haltung ist damit begründet. — Der Bursche spielt vielleicht Versteck und sieht pfiffig lachend eben um die Ecke, gespannt, ob man ihn sehen werde.

Die Kunst, vorüberhuschende Empfindungen wiederzugeben, die mit einer ausserordentlichen Beherrschung der Darstellungsmittel zusammenhängt,

kennt erst das siebzehnte Jahrhundert. Je weiter man zeitlich zurückgeht in das sechzehnte oder fünfzehnte, desto weniger kompliziert, wenn auch oft elementarer, erscheint der seelische Ausdruck in den Gemälden. Dabei erreichte man zuerst in der Wiedergabe des Schmerzes eine grössere Differenzierung des Ausdruckes, die Fähigkeit, die Untertöne der Empfindungen mitklingen zu lassen. Für die andere Seite der Skala seelischen Lebens, die Freude, brachte die Malerei der Renaissance noch nicht den letzten Ausdruck. Sie kennt nicht den heftigsten Ausbruch, das helle Lachen, das Frans Hals und seine Nachfolger in die Kunst eingeführt haben. — Das neue Können liebt man in der Entdeckerfreude wieder und wieder zur Schau zu stellen. Fast jeder unter den Figurenmalern versuchte sich nun im Darstellen laut auflachender Figuren. Fehlte es dann an der Stärke des Temperamentes, so kam es zu Übertreibungen und Verzerrungen. Schliesslich begegnet es nur einmal, bei Frans Hals, dass dem starken Wollen die vollkommene Freiheit der ausführenden Hand entsprach. Auch bei Visscher streift das Lachen eben an die Grenze der Unnatürlichkeit.

---

8. Willem Buytewech / Kavalier und Dame

Esprit ist keine Eigenschaft der Holländer. Wenn zu irgend einer Zeit, so musste sich das Verständnis dafür am ehesten damals entwickeln, als man viel Wert auf die Mache der Bilder legte, in der Epoche des Frans Hals, als man die Erscheinungswelt, so wie sie der naive Blick erfasst, mit aller Kraft der äusseren Mittel zu erfassen suchte. Auch bei Buytewech, der Geist und Witz besitzt, äussern sich diese Eigenschaften zunächst in der Technik. Kritzelnd spielt seine Feder über das Papier, und eine leichte Lavierung verteilt in schmalen Streifchen flüchtig Licht und Schatten. Die Umrisslinie bildet kleine scharfe Spitzen und verläuft in kecken, unerwarteten Kurven. Dem entspricht ein naiv frecher Ausdruck. Seine Kavaliere sind geckenhaft und frivol, seine Damen kindlich heitere Zierpuppen, die an nichts wie an Putz und Tändelei Vergnügen haben.

Dem Herrn kostet es Überlegung, den Antrag in die gefälligste Form zu kleiden; aber er versteht es die passende Stellung zu wählen, die Füsse mit herrlichen Schnallenschuhen zierlich vorzusetzen, die schmalen Finger geschickt in den Falten des Gewandes zu verstecken. Auch die Dame muss

um des schönen Scheines willen leiden. Trotz des koketten Aufputzes wirkt sie wie ein kleines anmutiges Kunstwerk, geschaffen, andere durch ihren Anblick fröhlich zu stimmen.

---

9. Willem Buytewech / Konversation

Mit Anstand trägt man originell erdachte Kostüme zur Schau, leichtsinnig tändelt das Gespräch über nichtssagende Dinge hin. Ein elegantes Milieu ohne Persönlichkeiten, ein berückendes Benehmen, das über die innere Leere hinweghilft. Der Künstler sieht von aussen zu und hat seine Freude an süss verzogenen Gesichtern und possierlichen Rückansichten: durch den behäbigen Stuhl quillt üppig an allen Seiten ein weiter Damenrock hervor; hinter breitem Kragen versinkt ein kleiner Kopf, nur noch ein kleines Dreieck des Putzes schaut hervor.

Die Gruppierung ist kühn für die Zeit, in der die Zeichnung entstanden ist. Die Figuren stehen in auffälliger Unsymmetrie und komplizierten Verschiebungen gegeneinander im Raum. Die Bildtiefe ist ohne umgebende Architektur allein durch die vier Gestalten, die in ein verschobenes Parallelogramm einbezogen sind, hergestellt, freilich nicht völlig überzeugend, da die Gruppe nach rechts zusammensinkt und die Spitze des vorn liegenden stumpfen Winkels nicht stark genug herausgehoben ist. Unbewusst ist auch hier (wie in den Landschaftsbildern der Frühzeit) bei einer nur in zwei Ebenen angeordneten Komposition der Augenpunkt zu hoch gewählt, der Art, dass die hinteren Gestalten die vorderen überragen.

---

10. Willem Buytewech / Interieur

In Buytewech steckt noch die harmlose Erzählerlust der ersten Künstlergeneration des siebzehnten Jahrhunderts. Das sachliche Interesse steht über dem geistigen. Charakteristik des Vorganges und selbst Stimmung sind ihm nicht wesentlich, kaum ist es ihm darum zu tun, das Gemüt des Beschauers zu bewegen. Welcher Abstand noch von Rembrandt, der sich in der einfachsten Familienszene völlig auf das Geistige des Inhaltes konzentriert und Nebeneindrücke nicht aufkommen lässt! Dafür hat die Schilderung Buytewechs

durch das naive Verweilen an jeder Kleinigkeit jene kindliche Wahrhaftigkeit und Überzeugungskraft, die nur von einer jugendlichen, noch gedankenfreien Kunst ausgeht.

Uns gibt der Künstler zugleich ein lebendiges Stück Kulturgeschichte. Der schwerfällig behagliche Hausrat erzählt von dem praktischen Sinn der Holländer. Kamin und Wände schmücken nur Dinge des Gebrauchs: Leuchter und Lichtputzschere, der Bettwärmer an langem Holzstiel, Ofenschaufel, Blasebalg, der eiserne Kessel am gezackten Haken über dem Feuer; an der Wand statt eines Bildes eine Karte der Provinzen Hollands in der neuen Einteilung, ein Wahrzeichen der Kraft des Landes für jeden guten Bürger, der die Befreiungskriege mitmachte. Die Gruppe am Kamin ist ein Bild holländischer Gemütlichkeit. Die Frauen haben die Holzpantoffel abgelegt und unter die Wiege gestellt; sie ziehen ihre Kniee beim Sitzen herauf, um dem Feuer eine breitere Wärmfläche zu bieten. Während sie emsig stricken, tönt ihnen das Schnurren der Katze am Herd und das Knistern des Feuers im Ohr, oder sie hören zu, was ihnen der Hausvater im Ofenwinkel — den Hut nach altholländischer Sitte auch im Zimmer auf dem Kopf — aus der Bibel vorliest.

---

11. und 12. Adriaen Brouwer / Bauerntanz Studien aus der Kneipe

Die beiden Zeichnungen sind Ausschnitte aus grösseren Blättern, die mit einer Anzahl Einzelstudien gefüllt sind. Während sich das malerische Werk des genialen, früh verstorbenen Meisters auf etwa 100 Gemälde beläuft, sind nur ganz wenige Skizzen erhalten. Die Blätter, die mit diesen zusammengehören, befinden sich in Berlin, Dresden und im Besitz von Dr. Hofstede de Groot im Haag, und müssen bei annähernder Grösse einem Skizzenbuch entnommen sein. Dazu kommt eine grössere, zweite Folge von etwa zwölf Blättern (im Britischen Museum, im Besitz Dr. Hofstede de Groots, in der Sammlung von Beckerath zu Berlin), die gleichfalls unter sich das gleiche Format haben, aber nicht wie jene mit der Feder, sondern mit dem Pinsel in einer Farbe (rot oder blaugrün) ausgeführt sind und statt der Einzelstudien zusammenhängende Kompositionen zeigen. Diese zweite Folge wird, ob-

gleich sie Meisterwerke der Zeichenkunst enthält, nicht allgemein Brouwer zugeschrieben. Das eine oder andere Skizzenbuch, dem die Blätter ursprünglich angehörten, war vielleicht das, welches sich nachweislich im Besitze Rembrandts befand, Er und Rubens waren grosse Verehrer des Künstlers — beide besassen eine grössere Anzahl Gemälde von ihm — gewiss kein geringes Zeugnis für seine Grösse, für die andere Zeitgenossen wenig Verständnis zeigten. Freilich trug Brouwer durch die Nonchalance seines Auftretens auch nicht dazu bei, die massgebenden Kreise an sich zu ziehen; Mäcene, die sich über die Verachtung der gesellschaftlichen Norm hinweggesetzt hätten, gab es damals wohl ebenso selten wie heute.

Vermutlich ist, was uns an Zeichnungen Brouwers erhalten ist, nur ein winziger Bestandteil des ursprünglichen, da ihn solche Skizzen keine Arbeit gekostet haben werden. Manche mögen die Kamine der Kneipen, in denen er verkehrte, geschmückt haben. Wie es die Bilder des David Teniers d. J. und anderer zeigen, war es Sitte, am Kaminmantel eine humoristische Zeichnung zu befestigen, aber man achtete ihrer nicht, der Skizzen Brouwers gewiss nicht mehr als der seiner Nachfolger, der zahllosen handwerksmässigen Künstler, die von seinen Ideen lebten und sie unter die Menge brachten.

---

13. Pieter Quast / Tanzender Bauer

Wie in allen grossen Zeiten der Kunst, nahmen auch in Holland die öffentlichen Aufführungen und Aufzüge den Sinn des Volkes gefangen. Die mimische Kunst — der Tanz und im Umgang ein ausdrucksvolles Gebärdenspiel — wurde bewusst gepflegt. Gemäss dem bäuerlichen Charakter der Malerei in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts wurde das Treiben der Komödianten und der Tanz im Wirtshaus ein Lieblingsthema der Volksmaler. Auf der anderen Seite erwuchsen aus den Volksschauspielen und der Volksdichtung die mehr dem Zeitgeschmack als der Kunst dienenden schwülstigen Darstellungen allegorischer Aufzüge — auch von Quast existiert ein Hauptwerk dieser Art im Haager Museum — oder die Illustrationen moralisierender Dichtungen oder Sprichwörter, die dem didaktischen Interesse der Holländer entgegenkamen.

Die Zeichnung Quasts gibt einen Bauern in der Kneipe — oder einen Komödianten auf der Strasse? — beim Tanze wieder und erfasst treffend

den Moment der Drehung beim Tanze. Reizvoll ist der Kontrast der Silhouette auf beiden Seiten der Figur (die in ihrer Geschlossenheit übrigens noch den Stil des sechzehnten Jahrhunderts hat, ein Anachronismus bei einem Künstler, der ein Zeitgenosse Rembrandts war). Auf der linken Seite zieht sie sich langsam in stumpfen Kurven hin, auf der rechten verläuft sie in kurzen leichten Schwüngen: der eleganten Linie der Federn am Hut entspricht die des geschweift gestellten Fusses; mit den lose hängenden Fingern stimmen die lang herabgebogene Nase und der streifig herabgezogene Schnurrbart zusammen.

Die Flüssigkeit der Linie, für welche die weiche schwarze Kreide als Material, das Pergament als Grundlage gewählt ist, äussert sich auch in dem Künstlermonogramm, den verschlungenen Anfangsbuchstaben des Namens P und Q, die wie ein Ornament an sichtbarer Stelle geschickt angebracht sind. Unter den Zeichnungen trägt noch eine, die Asselyns (No. 49) einige künstlerisch ausgeführte Schriftzeichen, welche von der hohen Bewertung der Kalligraphie im damaligen Holland berichten können. Das Schönschreiben wurde als Kunst geübt, auch von einigen Malern, die namentlich auf Stillleben häufig ausführliche, schnörkelreiche Signaturen anbringen. Man denkt an die künstlerische Ausbildung der Schrift in der japanischen Kunst, mit der die holländische auch die Fähigkeit teilt, mit den geringsten Mitteln des Stiftes oder des Pinsels einen überzeugenden seelischen Ausdruck auf die Fläche zu bringen.

---

14. Simon de Vlieger / Fischer an der See

Die freie Landschaft, in der die Staffage nur eine flüchtige Episode ist, entwickelte sich in Holland erst allmählich aus den mit Figuren gefüllten Bildern des Land- und Strandlebens. Als sich das Volk eine neue Kunst schuf, wollte es zunächst von sich selbst erzählen; auch konnte das kunstunerzogene Publikum der kleinen Geschichten auf den Schilderungen der Natur noch nicht entraten. So haben die frühen Seebilder, die des Aert Aertsen, Adriaen van de Venne, Adam Willaerts u. a. meist eine übergrosse Staffage, über der das Meer verschwindet. Nur wenige, wie Jan Porcellis, malten, vielleicht nur, weil sie ungeschickte Figurenzeichner waren, unscheinbare, fast figurenlose Seestücke, aber konnten das Fehlen des

Menschen noch nicht durch den Ausdruck grosser Stimmungen innerlich rechtfertigen.

Die „Fischer an der See" werden traditionell Jan Porcellis zugeschrieben, können aber bei der Freiheit in der Wiedergabe der Figuren und der breiten Auffassung nur von dem ihm überlegenen und einer grösseren Zeit angehörenden Simon de Vlieger sein (man vergleiche die Figuren auf Radierungen und Gemälden, etwa auf den Bildern in Cassel und in der Sammlung Carstanjen zu Berlin). Dieser Künstler ist in seiner Bedeutung noch nicht genügend gewürdigt. Kaum einer der Seemaler ist so vielseitig wie er. Unter seinen Radierungen und Gemälden gibt es Dorfstrassen, halb im italienischen Geschmack, und Pferdetränken sowie mehrere Tierstudien, die denen Paul Potters verwandt sind, unter seinen Zeichnungen — abgesehen von einigen, die mit unserer übereinstimmen und gleichfalls unter dem Namen des Jan Porcellis gehen — besonders schöne Waldstudien, welche in Kohle auf blauem Papier mit weisser Höhung ausgeführt sind. In seinen älteren Seestücken gleicht de Vlieger noch den oben genannten Künstlern der Frühzeit, aber später nahm er noch die Ideale der Rembrandtschen Epoche in sich auf. Einige Werke des Alters (aus den vierziger Jahren) haben trotz genauer Anlehnung an die Natur den Stil der grossen Zeit: ein heller, goldiger Luftton liegt über der von weissen Schaumkronen unterbrochenen Wasserfläche, und wenige Figuren wandeln festtäglich gekleidet am leuchtenden Strande hin. — Auch die Zeichnung geht in der fast unholländischen Komposition, in der die Figuren eng vom Rahmen umgrenzt sind, über die einfache Weise der älteren Generation hinaus und verrät in der starken Kontrastierung von Hell und Dunkel die Kenntnis des Rembrandtschen Stiles.

---

15. Gerrit Dou / Alte Frau

Dou ist das sprechendste Beispiel für das Interesse der Holländer am Kleinen und Unwichtigen, für das geringe Unterscheidungsvermögen zwischen Bedeutendem und Unbedeutendem, und wieder für das hohe Bemühen, in der Erkenntnis bis zum letzten durchzudringen. In jeder Kunstperiode gibt es Künstler mit dieser in das Einzelne dringenden Auffassung, weniger freilich bei den romanischen Völkern (man erinnere sich der Pollaiuoli in Italien) als bei den germanischen, denen man gerne die Liebe am Kleinen nach-

rühmt. Die Rasseneigentümlichkeit der Holländer wurde in dieser Hinsicht durch die engen politischen und sozialen Verhältnisse gesteigert, deren Rückwirkung auf den Volkscharakter sich in ähnlicher Weise bei anderen germanischen Ländern geringen Umfanges, bei den Schweizern und Dänen, äussert. Die Holländer brachten es in der bildenden Kunst im Nachempfinden der leisen Regungen der Natur weiter als irgend ein anderes Volk. Schon zur Zeit der van Eycks, als Nord- und Südniederlande noch vereint waren, galt ihr Vermögen, die Dinge der Natur, wenn auch im engen Ausschnitt, gleichsam völlig in sich aufzusaugen, im Ansehen der Völker, besonders der südlichen, als einzig. Als die nördlichen Lande selbständig wurden, bewahrten ihre Künstler den naiv realistischen Sinn treuer als die Meister der spanischen Niederlande, die in die gesteigerten Verhältnisse des Weltreiches der Habsburger hinausgerissen wurden. Je mehr freilich Holland durch den Welthandel mit anderen grossen Völkern in Berührung kam, um so grösser und freier wurde das künstlerische Sehen. Das Beste hat es dann im siebzehnten Jahrhundert nicht aus dieser engen, im Kleinen sich verlierenden Auffassung heraus geschaffen, sondern in einer Kunst, die sich über das Niveau der kleinen Bürger erhob. Aber die Wurzeln jener Volkseigenschaft staken tief; noch eine ganze Schule, die eine miniaturhafte Kunst pflegte, konnte sich nebenher entwickeln. Kein geringes Zeichen für ihre Lebenskraft, dass ihr Rembrandt in der ersten Zeit angehörte. Ihr Hauptvertreter aber war Gerrit Dou, der in gewissem Sinn ein später Nachfolger der van Eycks genannt werden kann. Wie jenen, war ihm jede kleine Falte des Gesichtes, jedes Härchen des Pelzes wert, im Bilde festgehalten zu werden. Freilich, die Grösse wusste er nicht so einzig denkwürdig wie seine Vorgänger mit der Liebe und Anhänglichkeit an das Vorbild der Natur zu verbinden. Man lebte eben nicht mehr im beschaulichen Mittelalter, sondern im Zeitalter des grossen europäischen Krieges und des Weltverkehrs, und wer den Blick vor der Grösse der Ereignisse und der Weite des neuen Horizontes verschloss, blieb ein Reaktionär, der wert ist, geachtet zu werden, aber nicht Begeisterung zu wecken vermag.

---

16. Govert Flinck / Näherin

Es ist der Nachwelt leichter als der Mitwelt, das Mittelmässige vom Bedeutenden, die Nachahmung vom Originalen zu unterscheiden, viel-

leicht, weil der Betrachter vor Werken seiner Zeit so sehr mitempfindet, dass er nicht mehr trennen kann, was er unbewusst hinzutut und was in dem Bilde liegt. Man kann es den Zeitgenossen Rembrandts nicht zu sehr zum Vorwurf machen, wenn sie bisweilen die Schüler, die mehr auf das Helle und Prächtige der Erscheinung gingen, höher einschätzten als den Meister. Es war ja auch nicht das Schlimmste, was sie taten, wenn sie Künstler, die, misst man sie nicht gerade an ihrem Vorbild, noch bedeutend genug waren, über die Massen ehrten.

Rembrandt ist es merkwürdig mit Flinck ergangen. Der Schüler hatte ein seltenes Anpassungsvermögen; da er zu einer Zeit bei Rembrandt war, als dessen Ruhm im Zenit stand, so übernahm er zugleich mit der Kunst auch einen Teil des Ansehens seines Lehrers. Als schwächere, aber leichtbewegliche Natur machte er schneller als dieser den plötzlichen Wechsel des Geschmackes mit, der statt der dunklen, braunen Töne hellere, lichte Farben verlangte, und da er die Schroffheiten der Kunst Rembrandts nicht besass, so galt er im Ansehen der Öffentlichkeit bald ebensoviel, wenn nicht mehr, als sein Vorbild. Er erhielt Aufträge, die jenem gebührt hätten. Den grössten 1659, die Galerie im neuen Rathaus in Amsterdam mit Wandgemälden zu schmücken. Mussten nicht in Rembrandt eigene Gedanken aufsteigen, als er sah, dass ihm einer seiner Schüler die Möglichkeit, sich umfassend zu betätigen, nahm? Das Geschick gewährte ihm vorübergehend Sühne. Flinck starb, ehe er die Werke ausführen konnte, plötzlich am Fieber, 44 Jahre alt. Ob Rembrandt den Auftrag nun gern übernahm, als man sich in der Not an ihn wandte? Er führte ein erstes Gemälde (die Verschwörung des Claudius Civilis) aus. Als die Stadtherren Änderungen wünschten, liess er sie reden, ohne sich mehr darum zu kümmern. Ein anderer Schüler machte sich an die Ausführung der übrigen Werke.

Schon einige der Gemälde Flincks vom Anfang der vierziger Jahre (in den dreissiger war er in der Lehre) entfernen sich vom Stile Rembrandts. Noch mehr die Zeichnungen. Sie sind eigenartiger als die Historienbilder, wenn auch, besonders die Akte, etwas akademisch. Einzelne, wie die Knabenstudien, erinnern an Terborch; Blätter, wie das vorliegende, fallen durch die Helligkeit des Tones auf, durch den lichten Grund, durch ein freilich nicht ganz geglücktes Bemühen, fast ohne Modellierung plastisch zu wirken. Diese Beleuchtungsart, die Rembrandt ganz fremd ist, findet sich bei mehreren seiner Schüler, ausser bei Flinck bei Karel Fabritius und dessen Schüler

Jan Vermeer. Wenn diese Maler genau entgegengesetzte Wege als der Lehrer gingen, so mag der Grund in der überwältigenden Persönlichkeit des Meisters gelegen haben. Es gab da verschiedene Möglichkeiten für die Richtung, welche die Jüngeren einschlagen konnten: entweder gaben sie im Nachahmen des Lehrers ihre Individualität völlig auf oder sie wichen in, vielleicht unbewusster, Opposition in ganz andere Bahnen aus.

Eine dritte Möglichkeit ergibt die Entwicklung des Meisters der beiden folgenden Zeichnungen: Nicolaes Maes. Zu Lebzeiten Rembrandts schloss er sich eng an seine Kunst an, dann begann er in völlig anderer Auffassung von vorne. Der Bruch ist so gross, dass man eine Zeitlang glaubte, zwei Künstler vor sich zu haben.

---

17 und 18. Nicolaes Maes / Amme mit Kind Alte Frau mit Garnwickel

In der Tat ist er, wie diese Wandlungen verraten, eine schwache und weiche Natur. Sein Thema ist das Leben der in engem Kreis sich bescheidenden Frau, des Mädchens, das unablässig nach dem Liebhaber ausschaut, der jungen Mutter, die im Glücke ihrer Kinder lebt, der Greisin, die sich mit kleinen häuslichen Arbeiten zufrieden gibt und ihr Alter mit Glück und Gleichmut trägt. Alles Stürmische ist ihm fremd, selbst Kraft und Männlichkeit. Seine männlichen Bildnisse sind weich und knochenlos und gar, als er später Modemaler wurde, nur matte Gegenstücke zu den flüssigen, eleganten Damenporträten.

Seine Frauencharaktere sind glücklicher veranlagt als die Rembrandts, wenn wirklich Mangel an Intelligenz und Lebenserfahrung ein Glück genannt werden darf. Sie freuen sich an Unterhaltungen, denen es an Geist fehlt, und leben in einer Gemütlichkeit, die an Langeweile grenzt. So ist der Künstler der Liebling des Publikums, zu seiner Zeit in seinen Modebildnissen, die französische Eleganz vorheuchelten, heute in seinen Frühwerken im Stile Rembrandts, die oft besser gefallen als die Vorbilder. Sie sind einschmeichelnder — vom Inhalt abgesehen, der dürftige Geschichten in behaglicher Breite erzählt — auch in der Farbe. Das starke Zinnober kommt von Rembrandts Werken der fünfziger Jahre, aber Maes fügt noch schwarz und

weiss hinzu und umhüllt die drei Töne bis zur Süssigkeit mit dem Goldton seines Lehrmeisters. Auch die Zeichnung mit der alten Frau, die in ihrer Geschlossenheit eine der vollkommensten der ganzen Serie ist, zeigt diese Farbenwahl; nur tritt an die Stelle von schwarz braun, also die Farbe, die sich ergibt, wenn über schwarz ein gelber Ton gelegt wird. Die gleiche Weichheit verrät die kompakt und rundlich geschlossene Umrisslinie der Figur. Immerhin überwiegt in dem Blatt noch die Kraft Rembrandtscher Stimmung die eigene weiche Empfindung des Künstlers.

Wohl noch früher, in der Lehrzeit bei Rembrandt, ist die „Amme mit Kind" entstanden. Das Beste an der Zeichnung ist, wie die Umrisse flüchtig in den Grund verrieben sind und weniger aus Unsicherheit als im Bemühen, eine Lufthülle um die Gestalt zu bilden, unklar hin- und herfahren. Sieht man, mit welchem Nachdruck der spröde Rötelstift behandelt ist, wieviel Leuchtkraft dem Rot durch verschiedene Richtung in der Schraffierung verliehen wurde (was freilich nur im Original deutlich wird), so erscheint die Zeichnung beinahe Rembrandts würdig. Nur der Ausdruck ist bei den verwandten Blättern des Meisters um einen Grad reicher, die Haltung weniger starr.

---

19 bis 24. Adriaen van Ostade

Die stürmische Zeit des Überganges von der durch Konvention gebundenen Kunst des sechzehnten Jahrhunderts zu der Periode Rembrandts, in der man der Natur unbefangen gegenübersteht, drückt sich in einem erregten Suchen der Künstler nach einer neuen Formensprache aus, in einem übertriebenen Naturalismus und einer rauhen, fast brutalen Technik. Am deutlichsten lässt es sich bei Künstlern wie David Vinckboons, Frans Hals, Adriaen van de Venne, auch bei Rembrandt und Adriaen van Ostade in ihren frühen Werken beobachten. Bei den beiden letzten hängt die Heftigkeit der Ausdrucksweise mit ihrer Jugendstimmung zusammen, namentlich bei Ostade, der sich bald als die kleinere Persönlichkeit offenbart, indem er den Geist seiner Jugendwerke plötzlich verleugnet und ein Muster von Anstand und Ordnung wird.

No. 19. Ausgelassene Bauern

Von einer räumlichen Umgebung ist nichts angedeutet; nur ein fallender Stuhl und ein Bierkrug sind die Symbole für die Örtlichkeit. Sie bestätigen

das Gefühl des allseitigen Schwankens und Schiebens, das durch das Benehmen der Figuren geweckt wird: ein chaotisches Gewirr von Menschen im Urzustande, in dem nur tierische Empfindungen walten. Ohne den grotesken Humor, mit dem das Sichsträuben und Umarmen, das Fallen und Sichwiederaufraffen geschildert ist, ohne die breite Sicherheit des Federstriches, würde die Darstellung kaum zusagen. Der Reiz des Jugendwerkes liegt darin, dass der Künstler das Motiv, an dem er sich betätigen wollte, möglichst nah an die Grenze des Zulässigen rückte und bemüht war, es durch Prägnanz der Charakteristik und Kraft der Darstellung zu retten.

No. 20. Bauernmahlzeit

Eins der Lieblingsthemen der Humoristen der holländischen Kunst war das Benehmen der Bauern beim Essen, die Schilderung des Kampfes zwischen Gefühlen des Heisshungers und solchen des Anstandes, der bei der derben Kultur meist zu ungunsten der guten Sitte ausfiel. Von Pieter Breughel bis zu Jan Steen knüpft man an die Erzählungen von der fetten und mageren Küche, die den Gegensatz zwischen Reich und Arm schildern, an. Auch die Zeichnung Ostades könnte eine Darstellung der mageren Küche sein. Allerdings sieht man noch keinem die Kärglichkeit der Küche an; auch fehlt der wirksame Gegensatz, das Erscheinen eines Herrn von der fetten Gesellschaft in der Tür. Aber so leidenschaftlich, wie es bei einer temperamentvollen ausgehungerten Familie nur sein kann, geht es zu. Der gierige Hausvater will dem Knecht ein paar Miesmuscheln aus der Schüssel entreissen; die keifende Mutter, die von einem Kind angebettelt wird, ärgert sich über das Benehmen, wird aber bei dem allgemeinen Geschrei nicht zu Worte kommen. Allenthalben bis in den Grund des Raumes balgt man sich um traurige Bissen, die Kinder voran — zu beiden Seiten und hinter dem Rücken der Eltern. Nur in einer Ecke teilt sich ein groteskes Paar friedlich in den Wein. Überall Spuren der Armseligkeit, ein leerer Esskorb am Balken, daneben eine Schnur mit Zwiebeln, vorn ein zum Sitz zurecht geschlagenes Fass und ein mageres Hündchen, das mit einem abgenagten Knochen beschäftigt ist. Indes, die Niederträchtigkeit, mit der sich die Menschen gegenseitig behandeln, reizt eher zum Lachen als zum Bedauern.

Die Zeichnung wird nach einer späteren Aufschrift mit Unrecht Brouwer zugeschrieben. Vielleicht verdankt sie es dem grossen Namen, dass sie in mehreren Exemplaren (Leipzig, Leiden) vorkommt, die sich bei einem Vergleich als Kopien nach dem Original in Stockholm herausstellen.

No. 21. Liebesszene

Die Farbenkomposition eines Gemäldes kann ohne Rücksicht auf den Inhalt der Darstellung für sich bestehen; sie kann auch auf diesen bezogen werden. In der Zeit, als Ostade behagliche Innenansichten schuf, liebte er, dem Geist der Darstellungen gemäss, einen alles umhüllenden braungoldenen Ton, aus dem tiefe, satte Farben versteckt hervorleuchteten. In den früheren Werken, zu denen auch diese Zeichnung gehört, entspricht dem derben Inhalt, der groben Strichführung eine kalte, fast absichtlich hässliche Farbenverbindung. Die Kombination des blaugrauen Überkleides der Frau mit dem blassrötlichen Kittel und der graugrünen Kappe des Bauern würde in Gemeinschaft mit den schmutzig wirkenden, braunen Untertönen an sich unerfreulich sein. So aber trägt sie zu dem grotesk humorvollen Gesamteindruck bei.

No. 22. Grabender Bauer

Einzelfiguren in starker Drehung lassen am leichtesten die Stileigentümlichkeiten der Zeit in der Linienführung erkennen. In der Renaissance, in der man die einfachsten Kurven, die Wendungen im rechten oder halben rechten Winkel wiedergibt, wäre die Haltung und die Silhouette des Bauers auf der vorliegenden Zeichnung unmöglich. Hier gibt es nur ein Drittel oder zwei Drittel Drehungen oder die Gliedmassen sind so bewegt, dass sie der Normalstellung ganz nahe kommen oder ihr denkbar extrem sind. In den begrenzenden Kurven entstehen stumpfe oder spitze Winkel, flache Linienzüge wechseln mit kurzen Zickzackbiegungen (man sehe etwa die Linie, die in gedrücktem Bogen den Rücken entlang läuft und sich an dem linken zurückgesetzten Fuss plötzlich unruhig hin- und herwendet). Auch die Rückansicht, bei der der Kopf völlig verschwindet, das unschöne Versinken des Kopfes im Nacken, das Zusammendrücken der Oberschenkel und plötzliche Spreizen der Beine wäre dem Renaissancekünstler fremd. Deutlich offenbart sich, wie sehr die nordische Barockkunst das Ausdrucksvolle über das Schöne, das überzeugend Wirkliche über das Gesetzmässige stellt, wie sie sich offen zu dem Ideal des bekleideten Körpers bekennt, ja soweit gehen kann, alles, auch das Gesicht zu verhüllen. Nur bei dieser vollkommenen Freiheit im Nachbilden der Natur konnte sich die humoristische Darstellung selbständig entfalten. Der Humor muss das Recht haben, ungewohnte Ansichten, selbst unschöne und widerwärtige, zeigen zu dürfen, und dies Recht war ihm in der Renaissance nicht völlig eingeräumt worden.

In seiner bäurisch kraftvollen Auffassung erinnert das Blatt an die grossen Meister der modernen realistischen Kunst, etwa an Millet oder van Gogh.

No. 23. Musizierende Bauern

Ein Beispiel der entwickelten Kunst Ostades. Alles atmet Behagen und Wohligkeit. Rundliche, durch behäbiges Leben gediehene Formen, wohin man sieht, vom Gesicht bis zu den Händen und Beinen, von den Kappen bis zu den Schuhen; geschwollen sind selbst die Bierkrüge, aus denen die Kinder schlürfen, um früh das glückliche Los der in engen Stühlen sich dehnenden Alten zu erreichen.

Es gibt auch in Wirklichkeit eine Art Gesetz von der Übereinstimmung der Kurven, welche die einzelnen Teile der menschlichen Figur umgrenzen; einem stumpfen Gesichtsprofil wird ein stumpfer Umriss des Hinterkopfes, der Schultern, der Füsse entsprechen; eine ausgesprochene Silhouette der Nase wird sich mit einer ähnlich markanten Linie der Stirn und des Kinnes, der Augenknochen und der Ohren zu einem einheitlichen Bild zusammenfügen. Gemäss diesem Formenkanon, in welchen der Körper des Menschen eingeschlossen ist, wählt er instinktmässig sein Kostüm, indem er sich bemüht, die Umrisslinien der Kleider denen seines Körpers anzupassen. Der Künstler, der den zur Darstellung gewählten Naturausschnitt in sich abschliesst und das Gesetzmässige mehr als in der Natur betont, verstärkt diese Regelmässigkeit, wenn er sie in das Bild überträgt. — Ostade wählt die gedrückte Rundung als Grundmotiv seines Liniengefüges. Nicht nur Körper, Kostüme und Beiwerk sind ihm untertan, sondern auch die geometrische Form, welche die ganze Komposition zusammenschliesst: die Figuren fügen sich nahezu in ein Oval ein, innerhalb dessen sie in der verschobenen, assymmetrischen Kontrapostierung der Barockkunst angeordnet sind.

No. 24. Familienszene

Wäre die Ausdrucksweise weniger rauh, so würde die an das volkstümlich Sentimentale streifende Szene philiströs und langweilig wirken. So aber sprechen Strichführung, die einfachen Farben und die Lichtkontraste ebenso stark wie der Inhalt der Darstellung; man muss erst dem Spiel des in Flecken auffallenden Lichtes, des Helldunkels, das durch wirre Schraffierung geschaffen ist, folgen, ehe man die einfache Erzählung erfasst. Die Schilderung des Familienlebens wirkt zudem erfrischender, weil sich die Behaglichkeit in hässlichen Gesichtern spiegelt.

Die dem Volke schmeichelnde Kunst verlangt, dass ein gefälliger, leicht fasslicher Inhalt sich vordränge, dass die Linien den Gegenstand in möglichst allgemeiner, unpersönlicher Weise beschreiben und die Farben dem Blick, noch ehe er sich vertieft hat, wohl zusammengestimmt erscheinen. Der verwöhnte Kunstfreund will zur Erhöhung des Genusses auf Umwegen geniessen; die Farben mögen im ersten Moment vielleicht unharmonisch erscheinen, werden sich aber bei näherem Zusehen um so schöner auflösen; die Technik mag wirr und aufdringlich wirken; sie wird sich bei genauerem Studium als Träger der feinsten Lufttöne enthüllen; der Inhalt kann sich hinter einer persönlichen Formensprache fast verstecken.

Wenn die besten der holländischen Künstler zu einer Zeit, als man über die Jugendjahre der Entwicklung hinaus war, noch gelegentlich, sei es durch brutale Motive, die mit höchster Kunst zur Darstellung gebracht sind, sei es durch eine roh erscheinende Wiedergabe eines einschmeichelnden Motives, erstaunen, so genügt zur Erklärung nicht allein der Hinweis auf den holländischen, auf das Derbe gestimmten Volkscharakter; es ist ein Zeichen für die Höhe der Kunst, die zwar aus dem Volke kam, aber in diesen Werken nur dem gebildeten Kunstfreund verständlich ist.

Mit den volkstümlichen deutschen Künstlern aus dem neunzehnten Jahrhundert hat Ostade gemein, dass sein Reichtum an Typen ausserordentlich gering ist und mit Geschick zu den mannigfaltigsten Szenen verwertet ist. Aber seine Kunst setzt ein höheres Bildungsniveau voraus. Den Gegensatz eines weich gestimmten Inhaltes und einer rauhen Ausführung oder den eines Themas mit wildem Inhalt und einer sorgfältigen Bearbeitung verlangte der Deutsche zur Zeit Ludwig Richters nicht.

---

25. Isack van Ostade / Schneetreiben

Mit Gabriel Metsu, Paulus Potter und Adriaen van de Velde teilt Isack van Ostade das Geschick, jung nach einem Sonne verbreitenden Leben gestorben zu sein. Wie jene entfaltete er früh, von allen Seiten Anregungen aufnehmend, seine liebenswürdigen Gaben.

Bei einem flüchtigen Zusehen scheint seine Kunst ganz aus der seines älteren Bruders Adriaen geboren: die Typen seiner Figuren, oft auch die Motive und die Komposition erinnern an ihn; in den von Gold durchtränkten

Farben wieder spürt man die Nähe Rembrandts. In Wahrheit ist er völlig selbständig. Seine Gestalten haben nicht den engen, kleinbürgerlichen Zug wie die Adriaen van Ostades, sie benehmen sich weniger schwerfällig, haben ein kindlicheres Gemüt und ein lebhafteres Temperament. Seine Kompositionen sind in einem Schwung von Anfang bis zu Ende geschaffen. Freilich erlahmt auch seine Kraft häufiger als die Adriaens; er vergreift sich im Motiv oder im Format, oder er verliert die Lust bei der Ausführung. Die besten Werke (wie die Aelbert Cuyps und Jan van de Capelles befinden sie sich in England) gehören zu den Wundern der holländischen Kunst. Sie verbinden Anmut des Motives mit strahlender Farbengebung und entzücken gleicher Weise durch die gefälligen Masse der Figuren in ihrem Verhältnis zu der Bildfläche, wie durch den Rhythmus, in dem sich die Gestalten bewegen.

Wie nahe lag bei der Winterlandschaft eine schwermütige Auffassung. Ruisdael etwa konnte sich den Winter gar nicht anders als starr und öde denken. Aber Isack van Ostades freundliches Naturell bildet die ernsten Motive um. Darin gleicht er jenen drei anfangs genannten Künstlern. Metsu vermochte bei Szenen traurigen Inhaltes nicht den Schmerz, nur die milde Rührung oder einen lächelnden Sieg zu schildern, und Potter misslang nichts so sehr, als die Darstellung von Jagdkämpfen, bei denen es auf Tod und Leben ging. Adriaen van de Velde aber kennt ebenso wie Isack van Ostade in seinen Winterlandschaften nur die heiteren Tage.

Selbst eine kindliche Natur, hat Isack van Ostade den Humor der Kinder, welche die Hälfte der Figuren auf unserem Eisbilde ausmachen, gut begriffen. Mit beweglichem Charakter begabt, schildert er, wie flink und geschickt die Eisläufer durcheinanderfahren. Soviel Menschen, soviel Richtungen, und nirgends trifft eine Bewegung gewaltsam auf die andere. Wie anmutig etwa schmiegt sich der eilends laufende, vom Rücken gesehene Bursche in die Höhlung, welche durch die gespreizte Stellung des Mannes mit Stab auf dem Rücken entsteht, wie reizend schliesst das Kinderpaar und der Schlitten im leichten Halbbogen die Komposition nach der Seite ab. Die ganze Stimmung ist durch die Gesten der Figuren charakterisiert. Wie alles lustig auseinanderstobt, wie sich die Köpfe vor dem kalten Wind wegwenden, wie sich die lebhaft bewegten Arme geschäftig zusammenschlingen, empfindet man die reinigende Wirkung eines heiteren Wintertages mit.

26. Egbert van Heemskerck / Bauernkonzert

Ausser Jan Steen und Cornelis Dusart ist Heemskerck beinahe der einzige unter den Malern des bäuerlichen Genres, der Ausgelassenheit darstellen konnte, ohne unnatürlich zu wirken. Bei den anderen, etwa bei Jan Miense Molenaer oder Hendrik Maertensz Sorgh, den man den holländischen Teniers genannt hat, geht es auf den Kneipen musterhaft zu. Man langweilt sich, als sässe man zu Hause in der Familie; von der Reaktion, welche der häusliche Zwang so gewaltsam auf die kneipfreudigen Männer ausübt, ist nichts zu merken. Bei Heemskerck dagegen spürt man, dass sie tun und lassen können, wie es ihnen gefällt. Trumpf des Abends ist, sich im Trinken und Schreien zu überbieten und zu zeigen, dass trotz aller Kultur eine niederträchtige Seele im Menschen stecke.

Der Künstler ist, kennt man ihn näher, keiner von den anziehenden. Seine Werke sind mehr als erfreulich denen Brouwers nachempfunden, besonders merkwürdig, bedenkt man, dass er erst etwa ein halbes Jahrhundert nach diesem tätig war. Er wiederholt Brouwers Typen, besonders die Kahlköpfe mit den Affenschädeln und Krummnasen, ordnet die Gruppen ähnlich wie er (im Dreieck) an und hat in der Zeichnung die Virtuosität, in der Farbe die Eintönigkeit der spätgeborenen Generation vom Ende des siebzehnten Jahrhunderts.

Bei dem Blatt überrascht vor allem die Sicherheit, mit welcher der Rötel gebraucht ist. Das spröde Material verändert gewöhnlich den Strich des Künstlers in dem Sinne, dass er an Freiheit verliert und trockener wirkt. Hier ist damit fast die Leichtigkeit der flüchtig skizzierenden Feder erreicht.

---

27 bis 31. Cornelis Dusart

Blendend bei den Meistern der Spätzeit — soweit sie eine national holländische Auffassung vertreten — wirkt ihre Schulung, überraschend die Leichtigkeit im Schaffen. Als lachende Erben der Künstlergeneration Rembrandts bewegen sie sich mühelos auf allen Gebieten. Ihre grossen Vorgänger hatten ihnen den Kampf um die Ausdrucksmittel abgenommen, waren darum auch tiefer in das Seelenleben eingedrungen; denn nur im Ringen um den Ausdruck wird es ganz begriffen. Dusart ist unter diesen frühreifen

Meistern einer der gestaltungsreichsten. War er auch bis nach 1700 tätig, so unterlag er doch nicht dem verderblichen französischen Einfluss. Schon die Werke, die er mit neunzehn Jahren schuf, sind im Gruppieren der Figuren und im Bilden des Raumes den späten Kompositionen seines Lehrers Adriaen van Ostade fast überlegen. Ebenso leicht wie den Pinsel handhabt er den Stichel, und keiner tat es ihm in Holland in der erst jüngst entdeckten Schabkunst gleich. So verwundert es nicht, dass er sich auch als Zeichner den mannigfachsten Techniken anzuschmiegen wusste.

In der Richtigkeit der Zeichnung (freilich nicht das Rühmlichste, was sich von einem Künstler sagen lässt) war er gross und übertraf den viel grösseren Jan Steen. Im Vergleich zu Ostade wieder, der persönlicher und intimer gestaltete, verfügt er über einen grösseren Reichtum an Typen.

No. 27. Familie am Herd

Trotz eines kurzen Lebens hat der für Anregungen empfängliche Künstler eine lange Entwicklung durchgemacht. Unsere Zeichnung muss der frühesten Periode um die Mitte der siebziger Jahre, der Zeit eines engen Anschlusses an Ostade, angehören. Ist in der Beleuchtung der Einfluss Rembrandts deutlich — verwunderlich für diese späte Zeit, in der Ostade wie alle anderen Künstler den Stil des grossen Meisters bereits verleugneten — so sind Typen und Komposition ganz die seines Lehrers, nur erscheinen sie ins Unfreundliche und Derbe umgebildet.

No. 28 und 29. Brandtrommler. Korbflicker

Die holländischen Künstler, die so gerne in das Einzelne eindringen und so leicht versagen, wenn sie mehrere Individualitäten zu einer Einheit zusammenfügen sollen, leisteten fast das Beste in der Darstellung der Einzelfigur. Wahrhaft bewunderungswürdig ist die Kunst, wie sie dabei fertige Kompositionen, eine nach allen Seiten motivierte Handlung zu gestalten verstehen, wie sie zugleich mit dem Individuellen das Typische des Standes anzudeuten wissen.

Die beiden Blätter gehörten vielleicht zu einer Folge einzelner Volkstypen und schildern die Mühen des Berufes des Brandtrommlers und des Korbflickers. Der erste schleppt sich unverantwortlich langsam nach der Seite, wo er den Brand vermutet; er scheint sich in der Richtung zu irren, wie ein eilends herbeilaufender Bursche ihm sagt. Bei ihm wie bei dem

Korbflicker ist das verschiedene Temperament treffend in Bewegung und Gesichtsbildung ausgedrückt. Der zweite muss mit zwei ineinander verzwickten Stühlen auf dem Rücken einen Hang hinaufklettern und kann sich die Last, die ihm unangenehm zwischen den Nacken gerutscht ist, nicht einmal bequem zurechtschieben, da er unter dem einen Arm ein grosses Strohbündel trägt. Bei dem Trommler erzählt der Umriss von Lässigkeit; die Kurven des Armes, der den Klöppel der Trommel hält, sind matt gebogen, das Gesicht mit stumpfem Kinn und stumpfer Nase wirkt energielos. Bei dem Korbflicker umgekehrt ist die Silhouette spitz und bewegt, sein Gesicht ist schräg nach unten gebaut, Nase und Kinn sind eckig, das Auge klein und lebhaft; er drängt nach vorne und flucht und schreit dabei.

No. 30. Der Violinspieler

Dieses Blatt trägt eine unechte Bezeichnung des Jan Steen. Es steht ihm nahe in der humoristischen Auffassung, wie in den kleinen Verhältnissen des Kopfes und den merkwürdigen Verkürzungen. Aber die Konturen sind zu deutlich und trocken, die Verkürzungen zu gut gelungen, das Blatt verrät einen geübten, berufsmässigen Zeichner, und dies war Steen nicht. Ausser ihm kommt nur Dusart in Frage, der auf einer seiner Radierungen, einer Wirtshausszene, eine ganz ähnliche Figur wiedergibt. Vieles spricht für ihn: am meisten die virtuose Sicherheit, mit der die Hände gezeichnet und (bei den Füssen durch die Feuerkieke) das Unschöne der Verkürzungen vermieden ist, die sorgfältige Bemalung, der Ausdruck, in dem das Übertreibende und Wilde — das bei Steen so unwiderstehlich mitreisst — vermieden ist.

Das Blatt bezeichnet eine andere Entwicklungsstufe des Künstlers als die drei vorangehenden Zeichnungen. Der Einfluss Jan Steens, der schon im Typus des Korbflickers merklich ist, ist stärker als früher. Aber die Gestalt hebt sich nicht wie dort von dunklem Grund ab, sie steht in gleichmässig lichten Tönen vor einer hellen Wand. Je mehr man sich dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts nähert, desto heller werden die Farben, desto lichter vor allem wird der Fond. Den Umschlag in der künstlerischen Auffassung empfanden schon die Zeitgenossen. So erzählt Houbraken, dass der Stillebenmaler Jan van Huysum es zuerst gewagt habe, die Blumen vor einen hellen Grund zu malen. Der Weg, der in dieser Richtung führte, war aber schon lange vorher beschritten worden, zuerst wohl von Carel Fabritius und Jan Vermeer.

Die Zeichnung wird ebenso wie die folgende, die (1688) datiert ist, aus den achtziger Jahren stammen, vermutlich geht sie dieser noch voran.

No. 31. Der Krüppel

Noch mehr hat die Zeichnung mit dem Krüppel das absichtlich Gefällige der späteren Werke des Künstlers. Unschönes ist verborgen, Gliedmassen und Stützen des Krüppels sind in ein annehmbares Verhältnis zu der ganzen Figur gebracht, und vor allem ist die Figur im Umriss so zusammengeschlossen, dass man als abschliessenden Rahmen der Darstellung nur einen Kreis erwarten kann. Die Aquarellfarben sind weichlich verschwommen auf Pergament aufgetragen, statt der Feder ist schwarze Kreide gewählt, die, mit den Farben vermischt, unsauber wirkt. Das Motiv ist freilich derb, gewiss sagte es den Holländern des siebzehnten Jahrhunderts zu. Sie malten Krüppel schwerlich, um Mitleid zu erregen, sondern um ihres kuriosen Aussehens willen. Aus diesem kindlichen Empfinden heraus schufen sie besseres, als sie es mit moderner Humanität getan hätten, da sie nicht Gefahr liefen, tendenziös zu werden.

32. Unbekannter Künstler / Kavalier am Kneiptisch

Vergleicht man das vorliegende, 1647 datierte Blatt mit der nachher erwähnten (No. 34) ähnlichen Zeichnung, die etwa dreissig Jahre später entstand, so lässt sich an demselben Sujet beobachten, wie schnell sich die Auffassung änderte. Hier kraftvoller Strich, die Freude an starken Kontrasten von Hell und Dunkel, ein noch ungeschickter, aber persönlicher Stil; dort eine matte, helle Zeichenweise und eine konventionelle Schilderung. Der Bursche mit den breiten Schultern und starken Knieen, mit dem stolzen Federbusch am Hut gehört noch einer wehrhaften, arbeitslustigen Generation an: durch Tages Arbeit hat er sein Glas Bier verdient, müde und steifbeinig sitzt er am Tisch. Der Kavalier der anderen Zeichnung entstammt einem kultivierteren, bequemer lebenden Geschlecht. Er weiss sich geschickt am Kneiptisch niederzulassen und ist gewohnt, mit dem Beschauer zu kokettieren. Seine Locken sind künstlich gekräuselt; ein elegant geschweifter Schlapphut bedeckt den Kopf. Der Soldat unseres Blattes hat seinen lustigen Federhut unordentlich aufgesetzt, die Haare fallen ihm struppig in grossen Wellen auf die Schultern.

33 bis 35. Unbekannter Künstler / Frau mit Buch in den Händen — Rauchender Kavalier — Junger Mann in ein Buch schreibend

Alle drei Blätter tragen, wahrscheinlich mit Unrecht, in den Sammlungen, in denen sie aufbewahrt werden, den grossen Namen des liebenswürdigsten aller holländischen Künstler, Gabriel Metsu's. Am meisten von seiner Kunst hat noch die alte sitzende Frau, deren mit dem plumben Material der schwarzen Kreide spitz und fein gebildete Silhouette einen klugen, geistreichen Künstler verrät (die Bezeichnung ist nachträglich aufgesetzt, vielleicht rührt das Blatt von dem Nachfolger Metsu's, Quiryn Brekelenkam her). Zu unsicher in der Zeichnung und zu unplastisch in der Modellierung für Metsu ist der Kavalier mit Pfeife, nur seine romantisch schwungvolle Kostümierung und seine schelmisch verliebten Augen haben etwas von seinem Geiste.

Das dritte Blatt ist sehr viel später; in dem weichlichen Gesicht mit den kleinen, herabfallenden Löckchen am Ohr, in den zierlich gebildeten Fingern und dem knabenhaften Kostüm hat es das Süsse der um 1700 blühenden Kunst und könnte von einem der besten Zeichner dieser Zeit, von Jan Joseph Horemans, herrühren.

---

36. Frans von Mieris / Liebeskranke Frau

Je höher die Kunst im Volke geachtet wird, je reichlichere Existenzbedingungen dem Künstler gewährt werden, um so ungebundener wird er gemäss seiner der Konvention abgeneigten Natur leben, um so mehr wird sich seine Gesinnung den Anschauungen des Volkes mitteilen. So nimmt in Zeiten hoch entwickelter Kunst die allgemeine Moral mit wachsendem Ansehen der Künstler ab. Die holländischen Meister waren immer frei von Prüderie, die sich mit Ehrlichkeit und Naivetät nicht verträgt. Unanständige Darstellungen machen einen beträchtlichen Teil ihrer Genrebilder aus; im Werke jedes der grossen Maler Hollands kommen sie vor.

In der ersten Hälfte des Jahrhunderts ist der offene, derbe Humor stärker als die sinnliche Tendenz. Allmählich werden die Bilder absichts-

voller; was dem flüchtigen Betrachter harmlos erscheint, ist zweideutig gemeint. In dieser Weise ist das auf der vorliegenden Zeichnung wiedergegebene Motiv der liebeskranken Frau von Nachfolgern des Jan Steen häufig geschildert worden. Steen selbst, der es vielleicht erfand, sagt deutlich, was er meint. Auf einem vom Doktor geschriebenen Zettelchen steht etwa:

Als ik my niet versint
Is deze meid mit kint,
oder: Daar helpt geen medecyn,
want het is minnepyn.

Auch erzählt er mit mehr Humor. Die ganze Nachbarschaft ist herbeigekommen und ergeht sich in derben Witzen, während die nächsten Verwandten in sprechenden Gesten ihr moralisches Entsetzen kund tun. Bei Mieris hat die Szene schon an Frische verloren. Die Geschicklichkeit der Zeichnung und der Raumanordnung, die klare Komposition, in der die Figuren in einen nach hinten geöffneten, mit dem oberen Bildabschluss korrespondierenden Halbkreis gestellt sind, entschädigt für die inhaltliche Leere.

---

37 bis 41. Gerard Terborch

37. Kavalier an der Eisbahn

Bei dieser, mit Nr. 39 etwa gleichzeitig entstandenen Zeichnung ist die vorderste Ebene noch übertrieben betont und die Bildfläche in diagonaler Richtung geteilt. Aber die Bedeutung der Figur als Repoussoir wird verhüllt, weil sie aus der Ecke herausgerückt ist. Der Raum ist nicht gleichmässig von links vorne nach rechts in die Tiefe hin entwickelt, vielmehr tritt eine Gegenbewegung ein, indem die Figuren der zweiten Ebene sich von der anderen Seite aus nach links hin verkleinern.

Die Strichführung weicht auffällig von der des oben genannten Blattes ab. Da diese Änderung — bei gleichzeitigem Entstehen der Zeichnungen — nicht auf eine Entwicklung des Künstlers zurückgeführt werden kann, so muss sie sich aus dem Bemühen des Künstlers, die Landschaftsstimmung verschieden zu kennzeichnen, erklären. Dort das scharfe Licht eines unbewölkten Sommerhimmels, das die Flächen in klaren Linien sondert, hier die nebelige Atmosphäre des Winters, bei der sich schon in geringer Entfernung die Umrisse in zitternde Wellenlinien auflösen. War Terborch auch kein Landschaftsmaler — Dar-

stellungen wie diese beiden Zeichnungen fallen bei ihrem Mangel an jeglicher landschaftlichen Umgebung fast aus dem Rahmen der holländischen Kunst heraus — so war ihm, wie allen seinen Landsleuten, doch die Empfindung für die feinen Unterschiede der Luftfärbung angeboren.

No. 38. Gemüsemarkt

Es war zu allen Zeiten ein Problem, die geradlinigen Architekturformen mit der im Umriss bewegten menschlichen Figur im Bilde zusammenzustimmen. In Holland fand das Architekturbild mit Staffage eine höchste Ausbildung. Es muss also hier die Konstellation zu einer natürlichen Lösung des Problemes besonders günstig gewesen sein. Die Natur des Volkes wie der Zeitgeschmack wirkten im Sinne einer Annäherung der Umrisslinien der Architektur an die des Menschen: die Natur des Volkes, aus der heraus die Künstler ihren Gestalten eine steife, geradlinige Haltung gaben, der barocke Zeitstil, in dem sich die Kurve der Architekturen in ihrer Unruhe und Beweglichkeit den natürlichen des menschlichen Körpers annäherte. Hinzu kam die Neigung der Holländer für eine mehr malerische als konstruktive Auffassung der Architektur, im wirklichen Gestalten wie in der Wiedergabe im Bilde. Die Baulichkeiten erscheinen in den Gemälden wie durch einen Luftschleier gesehen, durch den das malerische Detail je nach dem Auffall des Lichtes deutlich hervortritt, die konstruktiven Hauptlinien aber verwischt erscheinen.

Die vorliegende Zeichnung zeigt, wie gut sich die ins Kleine gegliederten, überdies niedrigen Backsteinhäuser der niederländischen Spätgotik und Renaissance, deren Silhouette vielfach während der Barockzeit beibehalten wurde, in Einklang mit der Gliederung der menschlichen Figur durch das Kostüm bringen liess. — Mit Rücksicht auf die Deutlichkeit der Gruppen ist die Architektur da, wo sich die Menschen drängen, nur als stumpfe Folie behandelt; wo die Figuren zurücktreten, werden ihre Formen reicher und belebter.

No. 39. Komödianten

Ein absichtlicher Aufbau der Landschaft durch Kulissen, die sich von einer vorderen Ecke schräg nach der Tiefe schieben, war den Künstlern im ersten Drittel des siebzehnten Jahrhunderts von den Anfängen der Landschaftsmalerei im Jahrhundert zuvor noch geblieben. Ein Fortschritt war es, dass man dem Himmel grösseren Raum im Bilde liess, etwa die Hälfte der Fläche, später selbst zwei Drittel und mehr, während er früher kaum ein

Drittel der Darstellungen einnahm. Auch lockerte man, immer noch an dem Repoussoir in der einen Ecke festhaltend, die Hintergrundsschichten auf und bildete die Luftperspektive in der Ferne sorgfältiger durch. Es entstand eine schräge Zerlegung der Bildfläche in Land und Himmel. Diese Komposition ist für Meister, wie Jan und Esaias van de Velde, Hendrik Avercamp, Adriaen van de Venne, für den frühen van Goyen und besonders für Pieter Molyn die Regel.

Molyn war der Lehrer Terborchs. So verrät es die räumliche Anordnung dieser frühen Zeichnung. Aber der grosse Schüler war kein Landschafter wie Molyn. So wird ihm der Grund nur eine Bühne, auf der sich das Leben abspielt. Die freie Natur und eine verschwimmende Ferne wären ihm als Folie für seine Figurenszenen nicht klar, noch geschlossen genug gewesen; so beschränkt er sich auf wenige Häusersilhouetten und umgrenzt die Gruppen eng durch einen rechteckig geschlossenen Platz. — Zum anderen aber zeigt sich Terborch als Künstler der neuen, über jene Maler schlichter Wirklichkeitsdarstellung hinausgehenden Generation. Es scheint, als spielte die Aufführung der Komödianten in einer heissen südlichen Gegend, so scharf stehen Schlagschatten neben grellem Licht, so baumlos und öde erscheint die Umgebung. Der Wunsch zu stilisieren ist stärker als das Streben nach einfacher Wiedergabe der Natur. Aber noch entsteht etwas Unwirkliches, da der jugendliche Künstler das traditionelle Kompositionsschema noch nicht zu durchbrechen wagt.

40. Knabe hinter dem Stuhl

Infolge der geringen räumlichen Entfernungen der einzelnen Kunstzentren in den Niederlanden voneinander ist die künstlerische Kultur in den Niederlanden im siebzehnten Jahrhundert einheitlicher, als sie es zu irgend einer Zeit der Kunstblüte in anderen Ländern, etwa in Italien oder Deutschland, gewesen ist. Obgleich es sich urkundlich fast nie belegen lässt, dass die grossen Meister persönlich miteinander in Berührung kamen, so ergeben die Werke häufig eine gegenseitige Einwirkung. Sie lag nahe, da sich die Künstler in ihren Bestrebungen oft auf halbem Wege trafen.

Frans Hals ist von Rembrandt beeinflusst worden, und dieser von Frans Hals. Jan Steen und Gabriel Metsu erinnern gelegentlich in den Farben an Jan Vermeer (in Londoner Bildern). Auch Pieter de Hooch ist mit diesem nicht grundlos verwechselt worden (in dem Bild der Wiener Akademie),

und wieder als Vermeer galt lange eine an ihn erinnernde Zeichnung Rembrandts (der Astronom in Dresden). So berühren sich auch die grossen Landschafter: Aelbert Cuyp in der frühen Zeit mit Jan van Goyen und selbst mit Hercules Seghers (in einem Berliner Bild), Seghers mit Rembrandt (in dem Uffizienbild), van Goyen mit Salomon Ruisdael (in den späten Seebildern), Jacob Ruisdael mit Hobbema, der einmal dasselbe Motiv wie jener malte (die Mühle im Rijksmuseum), Jan van de Capelle mit Willem van de Velde. Adriaen van de Velde steht bisweilen Potter sehr nahe und erinnert (in den Bildern mit dem Halt vor dem Wirtshaus) auch an Philips Wouwerman.

Auch Terborch berührt sich während seiner Entwicklung mit mehreren der anderen grossen Meister seines Landes. Während er in der frühen Periode zu den Soldatenmalern aus der Richtung des Frans Hals, denen auch Pieter de Hooch eine Zeitlang angehörte, in der späteren zu Metsu Beziehungen hat, verschmolz er in der mittleren Zeit mit seiner eigenen die Auffassung Rembrandts und gelegentlich die Vermeers. Aus dieser Zeit entstammt die vorliegende Zeichnung. An Rembrandt erinnert das Helldunkel und das flackerig auffallende Licht, das dieser nach der Mitte der fünfziger Jahre häufig anwandte, an Vermeer die Nahsicht (der Stuhl ragt über die vordere Bildebene heraus), die phantastische Kopfbedeckung, die grossen Gesichtszüge, die in unbestimmte Fernen träumerisch gerichteten Augen. Terborch aber setzt der Gewalt Rembrandts, der frappierenden Schlichtheit Vermeers sein klug ausgleichendes, aristokratisches Wesen entgegen. Die Umrisslinien sind schöner und liebenswürdiger als bei Vermeer, die Figur steht schmäler im Raum. Dieser hätte die übergross wirkenden Teile der vordersten Ebene (wie den Stuhlsitz und die Hände) bei seinem realen Sinn so gross gebildet, wie sie in Wirklichkeit erscheinen. Terborch verkleinerte sie aus Furcht, plump zu wirken; so erscheinen bei ihm die Verhältnisse verschoben.

No. 41. Die Kartenschlägerin

Aus dieser Zeichnung kann man ersehen, wie die bedeutenden Künstler seit dem letzten Drittel des Jahrhunderts bewusster, als es bisher in Holland Gebrauch war, zu stilisieren begannen. Schwerlich war der Rücken der Frau, die der Künstler nach seiner eigenen Angabe dem Leben nachzeichnete, so kerzengerade gebildet, noch hielt sie die Karten genau vertikal oder die Arme wagerecht. Für ein Umbilden des Modelles im Sinne eines persönlichen Stiles sprechen schon die Falten des Rockes und Oberärmels, die in ihren

gleichmässigen Kurven unwirklich, beinahe schematisch gezeichnet sind. Unbeschadet eines lebensvollen Eindruckes ist die ganze Figur wie aus Rechtecken, deren jedes etwa die Form des offen gelassenen Schildes links unten hat, gebildet, selbst die Hände umschliessen ein Quadrat.

Zur Übertragung einer theoretischen Kunstanschauung in die Praxis kamen die grossen Meister Hollands, auch Terborch, glücklicherweise nicht, aber die Anzeichen eines Formenkanons tauchen in ihren Werken in den sechziger und siebziger Jahren auf. Man fängt an, auffallend gesetzmässig zu komponieren.

Es gibt einige Werke in der Art des späten Pieter de Hooch, die Gartenanlagen im französischen Stil mit gerade laufenden Wegen und eckig beschnittenen Bosquets, mit einem quadratisch gegliederten Schloss im Hintergrund zeigen. Die Gruppen, die vorne stehen, fügen sich streng in die rechteckige Teilung der ganzen Anlage ein und sind selbst im Umriss geradlinig gestaltet. Der Geschmack, der sich in der Gartenanlage und Architektur unter französischem Einfluss bildete, wurde der Malerei aufgezwungen. Hauptvertreter der neuen Kompositionsweise ist ausser Pieter de Hooch auch Jan Vermeer in seinen späten Werken. Bei diesen beiden Meistern sind die Figuren samt ihrer Umgebung wie aus Quadraten zusammengefügt; um so auffälliger wird die Teilung der Fläche, als meist nur wenige Gestalten die Räume füllen und die dargestellten Zimmer schlicht ausgestattet sind. Rembrandt ging im Umsetzen des zeitgemässen Geschmackes in echte künstlerische Empfindung voran. Schon in seinen Werken der fünfziger Jahre ist das Zergliedern der Darstellungen in horizontale und vertikale Linien deutlich und scheint bei der Bildung der Figuren das Quadrat als Masseinheit genommen.

Terborch liebte im Ganzen den graziös bewegten Umriss mehr als den geradlinigen, aber auch er fügte sich etwa zwei Jahrzehnte hindurch dieser Auffassung, die dem ruhig steifen Wesen der Holländer konform war.

---

42. Unbekannter Künstler / Studien zu einem Winterbild

Wie Blatt 44 im Stil der Meister aus der Richtung der Luyhen und gleichfalls vermutlich in den siebziger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts

entstanden. Die Linie ist virtuos kalligraphisch, wie etwa bei dem Schlittschuhläufer und bildet wenig individuelle Typen. In der Bildung der Gestalten ist dem Zeitgeschmack Rechnung getragen, der — man denke an van Dyck — langgereckte Figuren mit kleinen Köpfen und unnatürlich schmal zulaufende Extremitäten forderte.

---

43. Dirk Stoop (?) / Auszug zur Jagd

Wie allen grossen Künstlern fehlte es auch den holländischen nicht an Selbstbeschränkung im Darstellungsgebiet. Die scheinbar unendliche Zahl an Motiven der fast zahllosen Gemälde des siebzehnten Jahrhunderts schmilzt bei näherem Zusehen zusammen. Um so mannigfaltiger ist die Geschichte jedes einzelnen der behandelten Themata, da sie die Auffassung verschiedener Persönlichkeiten und Zeiten spiegelt.

Das in unserer Zeichnung wiedergegebene Motiv lässt sich auf die Kalenderbilder der Miniaturen des ausgehenden Mittelalters zurückführen (ein bekanntes Beispiel des Jagdauszuges befindet sich im Breviarium Grimani) und lebte in der Renaissancezeit in den Randverzierungen der mit Kupferstichen oder Holzschnitten geschmückten Bücher fort. Zu einer variableren Gestaltung des Motives kam es aber erst, als sich das Format nicht mehr dem Buchdruck, die Anordnung nicht mehr dem Texte unterzuordnen hatte.

Unter den Meistern des siebzehnten Jahrhunderts hat das Thema am liebenswürdigsten Philips Wouwerman behandelt, der aber Vorgänger in den italienisierenden Künstlern Jan Asselyn, Nicolaes Berchem, Giovanni Battista Weenix, Jan van der Bent, Pieter van Laar hatte. Er bereichert die Szene, indem er den Aufbruch zur Jagd in verschiedene Momente zerlegt: in das Anschirren der Pferde und Loskoppeln der Hunde, in das Vorführen der Tiere, das Aufsitzen; der Aufbruch findet bald vor dem herrschaftlichen Schlosse, bald auf einer Waldlichtung, auf der man rastete, statt. Von Wouwerman mag auch Adriaen van de Velde zu seinen seltenen, aber besonders reizvollen Bildern dieser Gattung angeregt worden sein. Die Nachfolger Wouwermans reduzieren wieder den Reichtum an Motiven. Einzelne Typen bilden sich heraus. Die wichtigsten zeigt unsere künstlerisch nicht hochstehende Zeichnung (die eine falsche Signatur Adriaen van de Veldes trägt und von einem Meister wie Dirk

Stoop, einem sich bald an Cuyp, bald an Wouwerman anschliessenden Meister, herrühren könnte): den Reiter, der sein Pferd steigen lässt, die Dame, die zuschaut, den Diener, der ein anderes Pferd am Zaun hält, den Reiter, der das Hallali bläst, den Jäger mit dem Falken in dem Ring.

---

44. Unbekannter Künstler / Schlittenfahrt

Auch in diesem Blatt interessiert mehr das Typische der Darstellung, als die individuelle künstlerische Äusserung (von welchem Meister die Zeichnung herrührt, ist bei ihrem wenig ausgesprochenen Charakter kaum anzugeben, die traditionelle Zuweisung an Jacob van der Ulft, wie die durch eine unechte Signatur van Goyens angegebene, sind unhaltbar). Die holländische Genrekunst hatte mit den Massenschilderungen, in denen es mehr auf die Charakteristik einer Volksklasse als auf die des Einzelnen ankam, im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts begonnen. Zur Zeit ihrer vollkommensten Gestaltung beschränkten sich die Künstler auf wenige Figuren und gaben in ihnen stark ausgeprägte typische Vertreter eines Standes. Als die Kunst aber Allgemeingut aller Klassen wurde und die schnell anerkannten Künstler nicht mehr gezwungen wurden, ihre Eigenart auszubilden, ging die Erzählungsweise wieder ins Breite und verlor an persönlichem Gehalt. Wieder wurden die Bilder über und über mit Figuren gefüllt, in deren Schilderung sich die zeichnerische Virtuosität der Künstler entfalten konnte. Der Inhalt wurde aber offizieller als im Beginn der neuen Kunst: Aufzüge von Fürsten, historisch bedeutungsvolle Landungen, Volksfeste, die an wichtige Begebenheiten anknüpften, wurden Lieblingsthemata, und da die Wirkung auf das Dekorative als das Wichtigste erschien, so wurde das Beste auf dem Gebiet der Buchillustration geleistet. Die massenhafte Produktion dieser Künstler — besonders die Brüder Luyhen treten mit ihren in die Tausende gehenden Radierungen und Zeichnungen hervor — beweist, dass man an eine starke Konzentration auf das Einzelne nicht mehr dachte.

Den Geist dieser Illustratorenkunst trägt auch unsere Zeichnung: ohne viel Mühe, mit selbst etwas unbeholfenen Strichen, ist der Eindruck einer grossen Menschenmenge wiedergegeben und ein reizvoller Gegensatz zu der öden Eisfläche hinter der Menschenmauer geschaffen. Die wenigen Farb-

flecke haben nicht den Zweck, einzelne Gruppen herauszuheben, sondern wollen nur Leben in die langgezogene graue Menschenmasse bringen.

---

45. Johannes Verkolje / Kavaliere und Damen

Wenn schon die Gesichter ein fast stereotypes Lächeln haben, die Figuren wie Puppen aufgeputzt sind, wenn auch die Szene novellistisch zugespitzt ist und sich in dem blassen Blaugrau der Lavierung, dem hellen Braun der Umrisse, in den weichen, stumpfen Kurven ein mattes Wollen ausspricht, so lassen wir uns diese liebenswürdig kokette Kunst doch gerne gefallen, denn in ihr kündigt sich die heitere Lebensauffassung des Rokoko an, die alles Tragische fröhlich, alles Ernsthafte wie ein Spiel hinnimmt und den Leichtsinn durch eine Weltanschauung von hoher Lebensenergie begründet.

„Leben und Leben lassen" drücken die Gesichter aus und harmloses Entzücken über die eigene Heiterkeit. Wie freut sich das Mädchen am Tisch an ihrem Gesang, wie scheinbar ernsthaft vertieft sich der Violinist in sein Spiel, während die freundliche Alte mit dummpfiffigem Gesicht dem unsicher lächelnden Kavalier das Glas füllt! Wie lädt die hübsche Mandolinenspielerin, mit wippender Feder im Haar, zierlich den Fuss auf den Schemel gestellt, den Beschauer zu dem bedenklichen Treiben ein!

Von dieser preziösen Kunst, die in dem innersten Wesen der Holländer nicht lag, fanden sie den Weg zur Einfachheit und Grösse nicht mehr zurück.

---

46. Leonard Bramer / Musizierende Kavaliere

Bramer ist ein typisches Beispiel jener Übergangsmeister, die noch in älteren, konventionellen Anschauungen aufgewachsen sind, das Ideal der neuen Zeit wie in einem phantastischen Traum sehen, plötzlich miterleben, wie es sich in den Werken grosser schöpferischer Geister erfüllt, und nun, ausser Fassung geraten, haltlos hin und her schwanken, bald in die alte Konvention zurücksinken, bald durch groteske Einfälle die zu überbieten suchen, von denen sie überholt wurden. So werden sie zuletzt zu Karikaturen der grossen Künstler. Ein unruhiges äusseres Leben entspricht ihrem drängenden Wesen. Bramer zog früh nach Italien und muss hier,

darf man nach dem Geist seiner Darstellungen schliessen, ein Vagabundenleben geführt haben. Von da wandte er sich nach Frankreich und liess sich nach der Heimkehr in Delft nieder, der Stadt, welche die eigenartigsten holländischen Künstler — man denke an Carel Fabritius, Jan Vermeer, Pieter de Hooch, Emanuel de Witte — beherbergte.

Oft ist man vor den Werken Bramers an den genialen Neapolitaner Meister Salvator Rosa erinnert worden — auch unsere Zeichnung weist auf ihn — aber der Italiener ist jünger als Bramer; er muss dessen Werke später in Holland oder auf einer zweiten Reise nach Italien, von der wir einstweilen nichts wissen, kennen gelernt haben. — Von den Italienern übernahm er die bewegte Geste der Spätrenaissance, die Kontrapostierung und die Rhythmik in dem Vor- und Zurückbeugen der Gestalten. Im Helldunkel scheint er die Wege Rembrandts zu suchen; aber die Nachahmung der italienischen Kellerlichtmaler wirkt noch stärker als sein eigenes neues Empfinden. Als er dann Rembrandt kennen lernte, übertrieb er dessen Stil ins Masslose, wurde impressionistischer und vergass völlig, was er an Formengefühl in Italien in sich aufgenommen hatte. Schmale, glitzernde Lichtstreifen kommen aus tiefem Dunkel; verzerrte Gestalten steigen auf und gebärden sich in heiligen Geschichten oder ernsten Allegorien wie Komödianten.

Darin steht er fast einzig unter den Koloristen, dass ihm mit einer zunehmenden malerischen und momentanen Wiedergabe das Interesse an dem Inhalt der Darstellung nicht abhanden kommt. Mit der Leichtigkeit der Ausführung wächst eher der Reichtum an Ideen. Er malt Historienbilder, religiöse Szenen, Allegorien und Phantasien, Soldaten- und Gesellschaftsstücke, und jedes Werk frappiert durch einen nie gesehenen Aufbau. Natürlicher als seine frühen Ölbilder spiegeln die in leichterem Material geschaffenen Zeichnungen seine sprühenden Einfälle.

---

47. Pieter van Laar / Künstlerkneipe in Rom
49. Jan Asselyn / Bent-vueghels

Diese zwei Zeichnungen erzählen, die eine von der Arbeit, die andere von dem fröhlichen Beisammensein der holländischen Künstler in Rom. Den Namen „Bent - vueghels" oder den bekannteren „de roomsche Bent" (die

römische Bande) gaben sie sich selbst und drückten damit aus, dass ihre Vereinigung einen freieren nnd milderen Charakter als die Künstlergilden in der Heimat hatten. War es doch bei den meisten neben dem Kunstinteresse auch Abenteurerlust, die sie nach Italien gelockt hatte, und wusste man doch in Rom wie in Holland genug von dem Treiben dieser meist absonderlichen Gesellen, die sich mit derbem holländischen Humor selbst groteske Beinamen gaben, zu erzählen. Dieser Beiname („bentnaam" noch heute in Holland der Ausdruck für Spitzname) wurde jedem Neuankömmling in Rom in einer Taufe, die sich mit einem grossen Gelage verband, von den Bent-Brüdern beigelegt. Man wählte ihn dabei — brutal genug — meist nach einem körperlichen Gebrechen: Pieter van Laar hiess, weil er missgestaltet und bucklig war, Bamboccio (auf unserer Zeichnung schreibt einer der Künstler den Namen unter eine Karikatur an die Wand); Jan Asselyn, der eine verkrüppelte Hand hatte, Crabbetje; Jacob van der Does wurde „Tambour" getauft, da er klein von Statur war und zu Trommlern kleine Männer gewählt wurden. Harmloser war der Beiname „Stoppertje", den einer namens Latombe erhielt, da er mit Vorliebe vom Pfeifenstopfen sprach, oder der des David Bech, den man um der vielen Ehrungen, die er von Fürsten erfuhr, „Gulden Scepter" nannte.

Pieter van Laar und Jan Asselyn waren vielleicht die beiden bedeutendsten Künstler, die je der Bent angehörten. Jener, der ältere, wurde durch seine amüsante burleske Kunst für fast alle holländischen, in Italien lebenden Meister bestimmend, Asselyn wandte sich bald von Italien nach Frankreich und brachte von da eine neue Landschaftsauffassung mit nach Holland („er war der Erste," sagt Houbraken von ihm, „der die saubere und helle Weise der Landschaftsmalerei in der Art des Claude Lorrain nach Holland brachte").

Beide Künstler sind, soweit es bei den Meistern eines Landes und einer Richtung möglich ist, in ihrer Auffassung denkbar verschieden. Pieter van Laar, der Meistern aus der Richtung des Caravaggio folgte, hat dunkle, fast schwarze Gründe und zündet nur äusserst spärlich Licht auf seinen Bildern an; seine Kompositionen sind, obgleich schon immer geistreich und phantasievoll, wie zerfetzt; seine Linienführung ist kleinlich barock und zerknittert. Asselyn, der vor allem Landschaftsmaler war, suchte einen dekorativen, monumentalen Stil, gestaltet die Hintergründe hell und durchsichtig und hat die für einen Holländer seltene Kühnheit, grosse Flächen der Leinwand nicht allein da, wo der Himmel die Landschaft überdeckt, leer zu lassen

oder mit grossen Motiven in Gestalt von Felstoren oder breiten Steinbrücken, von primitiven Architekturen oder weiten Rasen oder auf den Winterbildern von Eisflächen zu füllen. Die wenigen, von klaren, geradlinig gebrochenen Kurven umzogenen Figuren stehen wie verlassen, den Gegensatz zu der Grösse der Landschaft markierend, in einer Ecke des Bildes.

Leider haben die Gemälde beider Künstler durch die Zeit so gelitten — die Pieter van Laars durch Nachdunkeln, die Asselyns durch ein die Farbenharmonie zerstörendes Durchscheinen der Untermalung —, dass der Genuss von den Originalen selten ungetrübt ist. Wer ihre Bilder kennt, wird sich umsomehr an den beiden wohl erhaltenen Zeichnungen erfreuen, die die trefflichen Eigenschaften, wie das verschiedene Naturell der beiden Meister in helles Licht setzen.

48. Nicolaes Berchem / Reiter in der Tränke

Die Bedeutung, die Pieter van Laar für die Holländer in Italien hatte, besass Berchem für die italienisierenden Künstler, die in der Heimat blieben, namentlich für die Künstler, die ihre italienischen Landschaften mit Tierstaffage bevölkerten. Kaum ein holländischer Künstler hatte so viele Beziehungen zu anderen uns heute noch bekannten Meistern wie er. Er hatte vortreffliche Lehrer, muss aber selbst auch ein ausgezeichneter Lehrmeister gewesen sein, da er fast zahllose tüchtige Schüler bildete. Als seine Lehrer werden genannt sein als Stillebenmaler hervorragender Vater Pieter Claesz, sein Schwiegervater, ein Maler italienischer Landschaften Jan Wils, weiter Jan van Goyen, Claes Moeyaert, Pieter de Grebber und Jan Baptist Weenix (der Einfluss des letztgenannten ist noch am ehesten zu spüren). Zu seinen Schülern zählen die Tiermaler Carel Dujardin, Willem Romeyn, Hendrik Mommers, Jan van der Meer d. J., Michiel Carré u. a.; aber auch Meister, die sich in seiner Lehre so selbständig entwickeln konnten wie Pieter de Hooch und Jacobus Ochtervelt (nur ihre Farbengebung, die Vorliebe für Gelb und Rot könnte vielleicht an Berchem erinnern). Mit einer Reihe bedeutender Landschaftsmaler, wie mit Jacob van Ruysdael und Allaert van Everdingen, endlich kam er in Berührung, da er ihre Bilder gelegentlich mit seiner Staffage füllte.

Trotz der langen Lehrzeit und des dauernden geistigen Verkehrs mit anderen Künstlern entwickelte Berchem früh einen charakteristischen Stil,

an dem er leicht zu erkennen ist, und behielt ihn fast unverändert während seines langen Lebens bei. Seine Bilder machen einen bewegten, fast stürmischen Eindruck. Ob er Hirtenszenen, Jagden, Überfälle oder Winterbilder darstellt, immer werden seine Menschen von einem heftigen inneren Triebe in Bewegung gesetzt, immer sind sie zugleich im Schreiten vielfach beschäftigt, die Maultiertreiber schnallen das Gepäck fest, die Hirten treiben die Herden zu schnellerem Laufe und geben dabei Wanderern Auskunft über den Weg, die Kinder auf dem Eise ziehen und schieben Schlitten und laufen mit Hunden um die Wette. Die Staffage ist dabei mannigfaltig, auch bei aller Schnelle gut gezeichnet. Dem raschen Arbeiten entspricht eine flüssige, flotte Technik: flach ausgezogene, kurze Linienschwänze oder Pinselstriche zeichnen geschweifte, kräftige Kurven und stellen Licht und Schatten in kurzen, scharfen Abständen nebeneinander. Alles verrät Temperament, Geschicklichkeit und leichte Auffassung. Trotzdem der Stil bei der ausserordentlichen Fruchtbarkeit des Künstlers zuletzt an Manier grenzt, behalten die Werke eine grosse Frische und packen durch die unterhaltenden, lebhaft vorgetragenen Motive.

---

50. Aelbert Cuyp / Stier

Bei einer genauen Teilung der holländischen Künstler nach dem Inhalt ihrer Bilder müsste Cuyp eher den Tiermalern als den Genremalern zugerechnet werden. Aber beschränkt sich die Tiermalerei nicht allein auf das Tierporträt (und dies war nur bei Paul Potter gelegentlich der Fall in Werken, die nicht zu seinen besten gehören), so ist sie ohne genrehafte Elemente nicht denkbar. Cuyp hat darum die menschliche Figur nie vernachlässigt; zahlreiche Studien nach Hirten und Hirtenmädchen sind erhalten, und schliesslich war er ja auch Bildnismaler. Diese Bildnisse freilich zeigen, dass ihm nicht gegeben war, ein bewusstes Wollen oder auch nur aktives Leben seinen Köpfen zu geben. Der Künstler war eine phlegmatische Natur, und urteilt man nach seinen Bildnissen, so war Klugheit und Schärfe des Geistes nicht sein Teil. Dafür konnte er aber, wenn er in der Natur war, seine Träume, bei denen wenig gedacht war, wunderbar auf der Leinwand festhalten. Mit starkem Selbstgefühl, ohne Sentimentalität machte er die weite Oberfläche der Natur zu einem Spiegel seines

poetischen Empfindens, ohne tief in die Einzelheiten einzudringen. Alles Schöne seiner Werke liegt in der grossen räumlichen Stimmung, die jeden Teil der Natur einheitlich und klar durchdringt, freilich auch das individuelle Leben der Erscheinung aufsaugt.

Dieser Stimmung lassen sich die phlegmatischen Tiere der holländischen Weiden, die Kühe und Schafe, die ruhenden Pferde, leicht einordnen. Sie verdichtet sich in ihrem unbewussten, stumpfen Wesen. Aber die menschliche Erscheinung drohte, sie mit ihrer hellen Vernunft zu zerstören. In den guten Werken sind daher die Figuren zurückgeschoben, ihr Gesichtsausdruck kann nicht mehr mitsprechen, oder sie sind — so auch auf dieser Zeichnung — vom Rücken gesehen und schauen still in die Landschaft hinaus, im Beschauer die Empfindung weckend, als lebten sie im Reich der Sehnsucht und der Träume. Rücken sie aber in deutliche Nähe, so erkennt man, dass sie im Zusammenleben mit den Tieren das unbewusst Instinktive, das Dumm-Naive ihrer Schützlinge angenommen haben. Wohlig und stumpf dämmern sie hin und haben vom vielen Ruhen auf der Erde ihre Formen angenommen. Wie wenig sind die rauhen, zerklüfteten Kleider der Hirten von dem Fell des Stieres verschieden! Wie lastend und schwer haften sie, den Tieren gleich, an der Erde, als wären sie eben erst aus ihr gebildet!

Tafeln

1. Rembrandt van Ryn

(1606—1669, tätig in Leiden und Amsterdam)

Mutter mit Kind

Lavierte Federzeichnung, ca. 17,8×12,5 cm

London, Sammlung C. Fairfax Murray



Rembrandt van Rijn



3. Pieter Breughel der Aeltere

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]



4. Pieter Bruegel der Ältere

[illegible]



5. Pieter Breughel der Aeltere

[illegible]

[illegible]

Maler und Kenner

Federzeichnung, [illegible]

Wien, Albertina



6. Hendrick Avercamp



7. Cornelis Visscher

[illegible]

Der bucklige Fiedler

[illegible]

Berlin, Königl. Kupferstichkabinett



S. Willen Boutewell

[illegible]


J.H.R.

9 Willem Buytewech

[illegible]



D. Willem [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]



[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]



12. Adriaen Brouwer

(1605 oder 1606–1638) tätig in Amsterdam,
Haarlem und Antwerpen

Studien aus der Kneipe

[illegible]

[illegible]



33. Pierre Quast

[illegible]

[illegible]

Schwarze Kreide, [illegible] cm

[illegible] Kupferstichkabinett



14. Simon de Vlieger

(um 1601–1653, tätig in Rotterdam, Delft und Amsterdam)

Fischer an der See

Lavierte Federzeichnung. 21,5 x 33,1 cm

(Berlin, Königl. Kupferstichkabinett)



15. Gerrit Dou

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]



16. Govert Flinck

1615–1660, tätig vornehmlich in Amsterdam

[illegible]

Schwarze Kreide 27,5×22,6 cm

Wien, Albertina



17. Nicolaes Maes

(1632–1693. Tätig in Dordrecht und Amsterdam)

Knabe mit Krug

Kreidezeichnung mit weißer Kreide. 15,5 : 12 cm

Berlin, Königl. Kupferstichkabinett





19. Adriaen van Ostade



20. Adriaen van Ostade

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Stockholm, Nationalmuseum


N. 7
Braur
1399. 52

21. Adriaen van Ostade

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Berlin, Königl. Kupferstichkabinett



22. Adriaen van Ostade

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]



23. Adriaen van Ostade

[illegible]



24. Adriaen van Ostade



25. Isack van Ostade

(1621–1649, tätig in Haarlem)

[illegible]

[illegible]

Wien, Albertina



26. Egbert van Heemskerck

(um 1640 bis nach 1711, tätig in Haarlem, Amsterdam und London)

Bauernvergnügen

Rötel, [illegible] cm

Wien, Albertina



27. Cupid's Dower

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]



28 Cornelis Dusart

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]



29. Cornelis Dusart

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]



30. Cornelis Dusart (?)

(1660–1704) [illegible]

[illegible]

Kolorierte Federzeichnung, [illegible]

Amsterdam, Rijksmuseum


J. Steen.

31. Cornelis Dusart

(Haarlem 1660–1704 Haarlem)

Kuhstall

Schwarze Kreide und Wasserfarben. 30 × 19,5 cm

Datiert 1685

Berlin, Kupferstichkabinett



32. Unbekannter Künstler



23. Unbekannter Künstler



31. Unbekannter Künstler

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]



35. Unbekannter Künstler

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]



30. [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]



37. Gerard Terborch

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]


24 Novembr 1633

38. Gerard Terburch

(1617–1681) [illegible]
und [illegible]
[illegible]
[illegible]
Berlin, Königl. Kupferstichkabinett



39. Gerard Terborch

(1617–1681, tätig besonders in Haarlem und Deventer)

Komödianten

Schwarze Kreide und Tusche. 16,5×29,2 cm

Berlin, Königl. Kupferstichkabinett



40. Gerard Terborch

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Wien, Albertina



41. Gerard Terborch

(1617–1681) [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] 1668

Wien, [illegible]


G Borch nae leven
geteekent anno 1669

12. Unbekannter Künstler



43. Dirk Stoop (?)

([illegible], tätig zu Utrecht und längere Zeit im Ausland)

[illegible]

[illegible] Federzeichnung. [illegible]

Berlin, Königl. Kupferstichkabinett



44. Unbekannter Künstler

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]



45. Johannes Verkolje

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]



46. Leonard Bramer

1596 – 1674. Tätig hauptsächlich in Delft

Musizierende Gesellschaft

Tusche und getuscht Papier [illegible]

Berlin, Königl. Kupferstichkabinett



47. Pieter van Laer

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]



15. Nicolaes Berchem

[illegible]



49. Jan Asselyn, gen. Crabbetje

(um 16.. – 1652; tätig in Rom und Amsterdam)

Holländische Maler in Rom

Gemälde auf Tuch (?) 15,5 × 25,7 cm

Berlin, Kgl. Kupferstichkabinett


Bent Vueghels.

50. Aelbert Cuyp

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]






GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01409 4763